Н. Кашкинъ.

Профессоръ Московской Консерваторіи.

Kashkin, Nikolai Dmitrievich.

ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ

РУССКОЙ МУЗЫКИ.



Цѣна 2 р.



Собственность издателя
П. Юргенсона въ Москвѣ,
Коммиссіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.
С.-Петербургъ, у І. Юргенсона. | Варшава, у Э. Венде и К°.
Кіевъ, у Л. Идзиковскаго.
1908.



Электропечатня П. Юргенсона въ Москвѣ.

Отъ автора.

Предлагаемая книжка представляетъ собою не болѣе, какъ сжатый, общедоступно изложенный обзоръ главныхъ фазисовъ развитія русской музыки. Авторъ, главнымъ образомъ, заботился объ общедоступности своего изложенія, а потому не прибѣгалъ къ помощи нотныхъ примѣровъ, которые потребовали бы анализа, предполагающаго въ читателѣ значительную степень спеціальной подготовки.

Русская музыка имѣетъ ту особенность, что, за исключеніемъ произведеній Глинки, почти вся ея литература, имѣющая большую художественную цѣнность, возникла въ послѣднія 50 лѣтъ и по отношенію къ этой литературѣ авторъ книжки является не столько историкомъ, сколько лѣтописцемъ-очевидцемъ, передающимъ отраженіе впечатлѣній, какія возбуждали явленія этого рода и, при томъ, въ извѣстномъ кругу. Такъ какъ многіе изъ представителей новѣйшаго развитія русской музыки продолжаютъ еще свою дѣятельность и въ настоящее время, то авторъ рѣшительно не могъ поставить какой либо опредѣленной границы своему разсказу и доводить его по этому почти до послѣднихъ дней. Весь такой разсказъ слишкомъ основанъ на личныхъ впечатлѣніяхъ музыкальной жизни, чтобы въ немъ не было пропусковъ, недосмотровъ или, быть можетъ, слишкомъ личнаго, субъективнаго отношенія къ предмету. Сознавая все это, авторъ проситъ разсматривать его трудъ, какъ сборникъ матеріаловъ, изъ которыхъ быть можетъ, кое что пригодится для будущаго историка.

14 Декабря 1907 г.

СОДЕРЖАНІЕ.

Очеркъ исторіи русской музыки.

ВВЕДЕНІЕ.

Музыку въ ея генезисѣ и ходѣ развитія можно отчасти уподобить словесной рѣчи, языку, съ которымъ она имѣетъ въ этомъ отношеніи аналогичныя стороны, не исключающія, однакоже, коренныхъ отличій. Зачатки способности выраженія своихъ чувствъ и впечатлѣній музыкальными, какъ и членораздѣльными звуками, можно считать прирожденными человѣку, но формы такого выраженія чрезвычайно многообразны и разнятся по времени, мѣсту и степени интеллектуальнаго развитія того или другого племени или народа. Наука о музыкѣ несравненно менѣе выработана, нежели наука о языкѣ, но въ музыкѣ, какъ и въ словесной рѣчи, можно отмѣтить развѣтвленія на множество племенныхъ и національныхъ отличій, которыя съ развитіемъ музыкальной науки, вѣроятно, дадутъ возможность раздѣлить ихъ по семействамъ и группамъ, какъ дѣлятся языки. Хотя у насъ имѣется сравнительно немного свѣдѣній о музыкѣ народовъ, чуждыхъ европейской цивилизаціи, но изъ теоретическихъ сочиненій о музыкѣ древнихъ индусовъ и аравитянъ намъ извѣстно, что величина звуковыхъ ступеней и составъ основныхъ гаммъ у нихъ были иные, нежели у европейцевъ. Для примѣра укажемъ также на пѣсни полудикихъ племенъ современнаго Кавказа, а именно, племени сванетовъ, записанныя на мѣстѣ лѣтъ 20 назадъ С. И. Танѣевымъ; пѣсни эти настолько разнятся отъ нашихъ или западноевропейскихъ, что не всѣ ступени мелодіи въ нихъ могли быть выражены общепринятыми нотными знаками, а сочетанія вокальной мелодіи съ сопровождающимъ инструментомъ въ своей произвольной дикости не представляютъ для насъ ни красоты, ни смысла и для европейскаго слуха не имѣютъ логическаго оправданія. Записи этихъ пѣсенъ тогда же были провѣрены въ различныхъ мѣстахъ Сванетіи и оказались совершенно правильными, такъ что пѣсни эти несомнѣнно представляютъ образцы національной музыки, основанной на совершенно иной системѣ, нежели европейская.

Но не говоря о дикихъ и полудикихъ племенахъ, можно указать, напримѣръ, на современное церковное пѣніе Православнаго Востока, которое на основаніи весьма обстоятельныхъ свидѣтельствъ можно считать построеннымъ на звуковой системѣ, весьма разнящейся отъ музыкальной системы, господ-

ствующей въ Европѣ. Число указаній подобнаго рода можно было бы еще увеличить, но мы ограничимся вышеприведенными.

На основѣ такихъ фактовъ можно вывести нижеслѣдующія заключенія: во первыхъ, едвали можно предположить существованіе абсолютнаго начала музыкальной красоты, которое было бы прирожденнымъ всему человѣчеству. Скорѣе возможно допустить, что такія основныя понятія о музыкальной красотѣ могутъ возникать совершенно своеобразно и разниться у племенъ и народовъ не только своими зачаточными формами, но и всѣмъ ходомъ развитія въ преемственныхъ поколѣніяхъ того или другого племени, а также и отдѣлившихся отъ него вѣтвей. Во вторыхъ, если человѣчество способно создавать и вырабатывать различныя музыкальныя системы, то при близкомъ знакомствѣ съ ними, вѣроятно, возможно будетъ ввести то дѣленіе этихъ системъ на семейства и группы, о которомъ мы упоминали выше.

Извѣстную аналогію между музыкальной и словесной рѣчью можно также усмотрѣть въ способѣ ихъ анализа и систематизаціи. Вся совокупность различныхъ отдѣловъ такъ называемой теоріи музыки въ этомъ случаѣ будетъ соотвѣтствовать грамматикѣ, риторикѣ и піитикѣ, а исторія музыки будетъ имѣть такое же значеніе, какъ исторія языка, выведенная изъ его литературы и поэтическихъ произведеній народа. Въ настоящее время для систематической исторіи развитія музыкальныхъ сочетаній и формъ въ европейской музыкѣ сдѣлано довольно много; что же касается до музыки русской, то она въ этомъ отношеніи находится въ особыхъ условіяхъ, сущность которыхъ будетъ видна изъ послѣдующаго изложенія.

Древнѣйшая мелодія русскаго богослужебнаго пѣнія, а также записи духовныхъ стиховъ, былинъ и старинныхъ народныхъ пѣсенъ, всѣ безъ исключенія, свидѣтельствуютъ о томъ, что первоначальной основой русской музыки была строго діатоническая музыкальная система во всей ея неприкосновенности. Историками музыки христіанскихъ народовъ западной Европы, на основаніи древнѣйшихъ памятниковъ церковнаго и свѣтскаго искусства, давно уже установлено положеніе, что первоначальной основой музыки этихъ народовъ была та же самая діатоническая система. Изъ этого съ большой вѣроятностью возможно предположить, что музыка славянскаго племени, а слѣдовательно, и русскаго народа имѣла, вмѣстѣ съ музыкой другихъ индо-европейцевъ, одну общую прародину и, что эта прародина, исчезающая въ недоступной для взора историка глубинѣ прошлыхъ вѣковъ и тысячелѣтій, была общей колыбелью зачатковъ языка и музыки всѣхъ европейскихъ народовъ, въ томъ числѣ и русскаго.

Такимъ образомъ, русская музыка по происхожденію своему есть вѣтвь искусства общеевропейскаго, а ея многовѣковая обособленность отъ этой общей европейской семьи искусства

обусловлена особенностями историческихъ судебъ русскаго народа, своимъ тяжелымъ гнетомъ надолго задержавшихъ его интеллектуальное и художественное развитіе. Въ сущности, не прошло еще и столѣтія съ того времени, когда русская музыка, послѣ долгаго разобщенія съ Западной Европой, вступила наконецъ, въ качествѣ равноправнаго члена въ семью европейскихъ музыкальныхъ школъ, но, присоединившись къ этой семьѣ, она сохраняетъ свои историческія, бытовыя и національныя особенности, составляющія ея наиболѣе драгоцѣнное достояніе.

ОБЩІЯ ОСНОВЫ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ.

Музыка всѣхъ христіанскихъ народовъ Европы имѣетъ свое историческое начало въ древнегреческомъ искусствѣ. Связь музыки древнегреческой съ западно-европейской и русской установилась чрезъ посредство Рима и Византіи. Въ VI вѣкѣ на Западѣ появился знаменитый трактатъ Боэція „De musica“, представлявшій сжатый сводъ ученія древнегреческихъ теоретиковъ и послужившій основой для музыкально-теоретическихъ работъ ученыхъ монаховъ Римской церкви. Русскіе могли ознакомиться съ древнегреческой теоріей музыки только въ тѣхъ формахъ, какія были усвоены Византіей, отъ которой древняя Русь получила христіанство, но насколько и въ какихъ размѣрахъ византійская музыкальная наука была усвоена древней Русью, въ настоящее время неизвѣстно, ибо все знаніе, если оно тогда и было пріобрѣтено, съ теченіемъ вѣковъ постепенно заглохло и о немъ не осталось никакихъ опредѣленныхъ свѣдѣній.

Впрочемъ, и Западной Европой изъ древнегреческихъ теоретиковъ было усвоено сравнительно немногое, касавшееся исключительно основъ діатоническаго строя музыки. Что же касается строя хроматическаго и энгармоническаго, то первый изъ нихъ сталъ входить въ употребленіе лишь при позднѣйшемъ развитіи многоголосной музыки и то совсѣмъ въ иномъ значеніи, нежели у древнихъ, а древнегреческій энгармоническій строй вовсе не нашелъ примѣненія въ музыкѣ христіанскихъ народовъ. Св. Климентъ Александрійскій во второмъ вѣкѣ установилъ діатонизмъ, какъ единственный родъ строя, достойный примѣненія въ христіанскомъ богослуженіи. Быть можетъ, изысканность склада музыки хроматической и энгармонической дѣлала ее даже недоступной для общаго пѣнія христіанъ первыхъ вѣковъ при богослуженіи, такъ что это

могло служить достаточной причиной для исключенія нетолько энгармонизма, но и хроматизма изъ практики христіанскаго церковнаго пѣнія. Во всякомъ случаѣ вышеупомянутое запрещеніе никогда не встрѣчало возраженія, и въ средѣ европейскихъ народовъ діатоническій строй былъ единственно употребительнымъ за все тысячелѣтіе, пока существовало только одноголосное богослужебное пѣніе. Хроматическія измѣненія ступеней начали появляться лишь съ нарожденіемъ зачаточныхъ формъ многоголосной музыки, но хроматизмъ въ европейской музыкѣ не получилъ значенія самостоятельнаго строя и остался лишь видоизмѣняющей окраской строя діатоническаго. Что же касается энгармонизма новой европейской музыки, то онъ представляетъ явленіе совершенно иное, нежели энгармонизмъ древнегреческій.

Выше сказано, что основою музыки всѣхъ европейскихъ народовъ была строго діатоническая система, но при этомъ нужно прибавить, что діатонизмъ средневѣковой Европы, а въ томъ числѣ, вѣроятно, и Россіи былъ несовсѣмъ тождественъ съ діатонизмомъ древнегреческимъ. Діатонизмъ средневѣковой Европы и нашъ теперешній основанъ на такъ называемой натуральной гаммѣ и самый діатонизмъ мы назовемъ поэтому естественнымъ, натуральнымъ, между тѣмъ какъ древнегреческій діатоническій строй являлся результатомъ теоретическаго измышленія, вслѣдствіе чего его ступени были нѣсколько иныя, нежели у насъ. Чтобы вполнѣ уразумѣть эту разницу, необходимо точно опредѣлить сущность древнегреческаго діатонизма по такъ называемой Пиѳагоровой системѣ и сравнить съ нашимъ діатонизмомъ, основаннымъ на натуральной гаммѣ.

Всѣ приписываемыя Пиѳагору опредѣленія музыкальныхъ величинъ сводятся къ послѣдовательному ряду квинтъ, чередовавшихся съ октавами. Опредѣленія Пиѳагора сдѣланы по длинѣ струны монохорда съ ея подраздѣленіями. Если выразить основную длину струны 1, то квинта будетъ равняться $^2/_3$ такой величины, дальнѣйшая квинта вверхъ будетъ опять равняться $^2/_3$ длины предыдущей квинты и т. д., а каждая октава вверхъ будетъ равняться $^1/_2$. Для избѣжанія сложности цифирнаго обозначенія величинъ мы возьмемъ знакъ Q, какъ выраженіе величины квинты, т. е. $^2/_3$, а посредствомъ O выразимъ величину октавы, и тогда будемъ имѣть возможность изобразить звуки пиѳагорейской гаммы такимъ образомъ: C=1,

$$G=Q,\ D=\frac{^2Q}{O},\ A=\frac{^3Q}{O},\ E=\frac{^4Q}{^2O},\ H=\frac{^5Q}{^2O},\ F=\frac{1}{Q},\ c=O.$$

Разница между пиѳагорейскимъ строемъ и натуральнымъ заключается, прежде всего, въ терціи. Въ пиѳагорейскомъ строѣ терція есть четвертая квинта вверхъ, уменьшенная на двѣ октавы $\left(\frac{^4Q}{^2O}\right)$. Натуральная терція выразится величиною $^4/_5$, а пи-

ѳагорейская—$^{64}/_{81}$, т. е., такимъ сложнымъ соотношенiемъ, какимъ характеризуются диссонансы. Такъ какъ пиѳагорейская терцiя была нѣсколько выше, а кварта одинакова съ нашей дiатонической квартой, то величина полутона между большой терцiей и чистой квартой являлась полутономъ уменьшеннымъ сравнительно съ натуральнымъ дiатоническимъ. Если изъ дiатоническаго цѣлаго тона вычесть такую величину уменьшеннаго полутона, то затѣмъ останется величина бо̀льшая, нежели нашъ полутонъ. Такимъ образомъ, греки имѣли полутоны двухъ различныхъ величинъ, но за то ихъ цѣлые тоны были всѣ равны между собою, выражаясь дробью $^{8}/_{9}$. Въ натуральномъ дiатоническомъ строѣ, напротивъ, цѣлые тоны имѣются двухъ различныхъ величинъ, такъ какъ большая терцiя $^{4}/_{5}$ будетъ равняться цѣлымъ тонамъ $^{8}/_{9} + ^{9}/_{10}$. Но полутоны нашей дiатонической системы приблизительно равны между собой.

Если большая терцiя древнихъ грековъ была слишкомъ велика сравнительно съ натуральной, то малая терцiя была настолько же меньше натуральной; то-же самое было и съ секстами, большой и малой, опредѣлять численныя величины которыхъ мы не будемъ. Въ результатѣ древнiе греки на основанiи своего теоретическаго дiатонизма имѣли возможность отнести къ числу консонансовъ только кварту, квинту, октаву и удвоенiя этихъ интерваловъ, между тѣмъ какъ терцiи и сексты причислялись къ диссонансамъ.

Хотя александрiецъ Дидимъ еще въ первомъ вѣкѣ нашей эры исправилъ ошибку пиѳагоровой системы и нашелъ истинную величину натуральной терцiи, но его открытiе не могло сломить авторитета прочно установившейся древней системы. Поэтому западно-европейскiе теоретики, основываясь на вышеупомянутомъ трактатѣ Боэцiя, продолжали относить терцiи и сексты къ числу диссонансовъ, вплоть до XIII и даже XIV вѣка. Но если теоретики держались такого воззрѣнiя, то въ музыкальной практикѣ еще съ VIII—IX вѣка установилось иное. Эпоха возникновенiя формы многоголоснаго пѣнiя, называемой faux bourdon, не можетъ быть въ точности опредѣлена, но несомнѣнно существовала уже въ эти вѣка. Эта форма состояла, главнымъ образомъ, именно изъ параллельнаго движенiя въ терцiяхъ и секстахъ, которыя, слѣдовательно, примѣнялись въ качествѣ консонансовъ. Новѣйшiе изслѣдователи держатся того мнѣнiя, что эта форма возникла въ практикѣ народнаго пѣнiя въ странахъ сѣверной Европы, быть можетъ, въ Англiи. Для насъ это важно, какъ проявленiе пониманiя дiатонизма, независимо отъ теоретическаго дiатонизма древнихъ грековъ. Съ полной вѣроятностью можно допустить, что такой натуральный дiатонизмъ господствовалъ не только въ Западной Европѣ, но и среди славянскихъ племенъ ея восточной половины.

Теоретически западно-европейскiй дiатонизмъ впервые опре-

дѣлился въ системѣ церковныхъ ладовъ, установленіе которой обыкновенно приписывалось папѣ Григорію I, Великому, но въ новѣйшее время болѣе склонны къ предположенію, что установленіе это совершилось нѣсколько позднѣе, приблизительно въ VIII вѣкѣ, при папѣ Григоріи II или III-емъ, т. е., приблизительно въ то же время, когда въ церкви Восточной св. Іоаннъ Дамаскинъ далъ осмогласію окончательную его форму. Весьма возможно допустить, если не полную тождественность, то очень близкое сходство между осмогласіемъ византійскимъ и восемью ладами Западной церкви. Вполнѣ точныя опредѣленія имѣются только относительно музыкальной системы Западной церкви, но допуская возможность ея тождества, или же, по крайней мѣрѣ, очень близкаго сродства съ системой церкви Восточной, можно воспользоваться этими опредѣленіями для уясненія склада христіанской музыки того времени вообще.

Нужно, прежде всего, отрѣшиться отъ современнаго понятія о ладѣ и тональности, какъ мы ихъ понимаемъ въ настоящее время. У насъ тоника составляетъ необходимый центръ, къ которому тяготѣютъ обѣ доминанты и всѣ остальныя ступени лада и тональности, но такое пониманіе сложилось только подъ вліяніемъ гармоніи и было чуждо стариннымъ ладамъ, имѣвшимъ исключительно мелодическое значеніе. Старинные церковные лады Западной Европы состояли изъ пентахорда и тетрахорда, имѣвшихъ общую ноту соединенія, такъ напримѣръ, первый церковный ладъ состоялъ изъ пентахорда отъ re до la и тетрахорда отъ этого la до верхняго $\overline{\text{re}}$. При ограниченности звукового объема старинныхъ церковныхъ мелодій, онѣ никогда почти не обнимали ряда звуковъ на протяженіи цѣлой октавы и довольствовались объемомъ пентахорда, или даже тетрахорда. Въ пентахордѣ основной звукъ имѣлъ отчасти сходное значеніе съ нашей тоникой, а пятая ступень—съ нашей доминантой, но скорѣе въ смыслѣ преобладающихъ, наиболѣе часто встрѣчающихся звуковъ, нежели въ смыслѣ нашего гармоническаго пониманія. При этомъ, система церковныхъ ладовъ дѣлилась на автентическіе и плагальные лады. Въ первыхъ изъ нихъ пентахордъ октавнаго звукоряда находился внизу, а тетрахордъ—вверху, а во вторыхъ, т. е., плагальныхъ—наоборотъ, снизу лежалъ тетрахордъ, а вверху пентахордъ. Автентическій ладъ превращался въ плагальный, если его верхній тетрахордъ помѣщался октавой ниже подъ пентахордомъ, причемъ, основной звукъ автентическаго оставался основнымъ же и для плагальнаго, хотя въ послѣднемъ случаѣ занималъ мѣсто четвертой ступени. Такъ напримѣръ, первому автентическому ладу отъ re до верхняго $\overline{\text{re}}$ соотвѣтствовалъ плагальный ладъ отъ La до la, причемъ, основнымъ звукомъ того и другого лада оставалось re, а господствующимъ звукомъ la. По сравненію съ нашей современной музыкальной системой, это можно себѣ представить, такъ, что въ одномъ

случаѣ, въ автентической формѣ лада мы беремъ мажорную гамму отъ тоники до слѣдующей октавы вверхъ, а въ плагальной формѣ та же самая гамма должна быть взята отъ доминанты снизу и до слѣдующей доминанты, октавой выше, причемъ, всѣ ступени будутъ сохранять одинаковое значеніе въ обѣихъ формахъ гаммы. Такъ, напримѣръ, гамма до мажоръ автентическая представляла бы рядъ отъ do къ верхнему do, а та же гамма въ плагальной формѣ шла бы отъ нижняго Sol до sol октавой выше, т. е., въ одномъ случаѣ, отъ тоники, черезъ доминанту, въ верхнюю тонику, октавой выше, а въ другомъ—отъ доминанты, черезъ тонику, къ доминантѣ, октавой выше.

У насъ тональность извѣстнаго лада опредѣляется тоникой, въ старинныхъ церковныхъ ладахъ основной звукъ не игралъ такой роли и мелодіи свободно заканчивались на любой изъ ступеней пентахорда въ автентическихъ, и тетрахорда — въ плагальныхъ ладахъ, такъ что ладъ характеризовался, главнымъ образомъ, мелодическимъ движеніемъ и объемомъ звуковъ, въ которомъ вращалась данная мелодія. Нужно думать, въ народномъ пѣніи тогдашней Европы господствовалъ такой же діатоническій складъ, но съ натуральной величиной интерваловъ, ибо грубымъ народамъ начала средних вѣковъ не могли быть извѣстны утонченныя древнегреческія измышленія съ ихъ теоретическимъ діатонизмомъ. Славянскія племена находились въ постоянномъ общеніи съ сосѣдними племенами Западной Европы и, нужно думать, имѣли совершенно одинаковый складъ въ народномъ пѣніи, по крайней мѣрѣ, въ смыслѣ естественнаго діатонизма, какъ главной основы всякаго мелодическаго строенія. Нѣкоторые изъ русскихъ изслѣдователей мелодій старинныхъ пѣсенъ различаютъ періоды господства системы тетрахорда, или даже трихорда, съ пропущеннымъ полутономъ тетрахорда. Но всѣ эти предположенія не имѣютъ вполнѣ твердой основы, а, кромѣ того, не имѣютъ особеннаго значенія для опредѣленія того или другого склада. Достаточно будетъ только установить положеніе, что въ основѣ старинной русской музыки несомнѣнно лежала та же самая строго діатоническая система, которая была опредѣлена западно-европейскими теоретиками, что эта система имѣла чисто мелодическое значеніе и потому тоника, а въ особенности доминанта, продукты гармоническаго пониманія музыки, совсѣмъ не играли такой роли, какъ въ современной музыкѣ. Такое общее опредѣленіе системы вполнѣ допускаетъ объясненіе каждой изъ русскихъ церковныхъ и свѣтскихъ мелодій, какія до насъ дошли въ записяхъ церковныхъ пѣснопѣній, или въ устномъ преданіи народа. При отсутствіи тоники въ нашемъ современномъ смыслѣ, не было и вводнаго звука снизу, въ видѣ мелодической каденціи, и въ русскихъ старинныхъ напѣвахъ трудно указать несомнѣнные случаи, гдѣ бы мелодическое за-

ключеніе состояло изъ мелодическаго движенія на полтона вверхъ къ окончательному звуку мелодіи. Скорѣе можно указать хотя и рѣдкіе случаи такой мелодической каденціи, состоявшей изъ полутона внизъ къ заключительной нотѣ мелодіи.

У древнихъ грековъ ученіе о ритмѣ было очень тщательно обработано еще за 4 вѣка до начала христіанской эры. Древнегреческое ученіе о ритмѣ было въ зависимости отъ поэзіи, составлявшей нераздѣльное цѣлое съ музыкой. Поэтому, древнегреческое ученіе о ритмѣ основано на понятіи о наименьшей недѣлимой части, а именно, на понятіи о короткомъ слогѣ рѣчи, или поэтическаго языка. Всѣ дальнѣйшія ритмическія комбинаціи состояли изъ различныхъ сложеній такой основной наименьшей величины, носившей названіе chronos protos'а. О самостоятельности музыкальнаго размѣра или ритма у древнегреческихъ теоретиковъ не упоминается ни однимъ словомъ. Изъ этого можно вывести заключеніе, что собственно музыкальнаго ритма, независимаго отъ размѣра поэтическихъ произведеній у древнихъ грековъ совсѣмъ не существовало.

Христіанская Европа, сколько извѣстно, ничего не заимствовала изъ ученія о ритмѣ древнихъ грековъ, хотя, по всей вѣроятности, въ первые вѣка христіанства мелодіи богослужебныхъ пѣснопѣній подчинялись просодіи текста. Но, когда въ Западной церкви появилось cantus planus, т. е. ровное пѣніе, то несомнѣнно это было уже фактомъ освобожденія музыкальнаго размѣра отъ зависимости по отношенію къ размѣру текста, чего античная музыка не знала.

Въ дошедшихъ до насъ памятникахъ русской народной музыки, ритмическая сторона ея занимаетъ очень видное мѣсто. На основаніи старинныхъ пѣсенъ и, въ особенности, былинныхъ сказаній, можно притти къ несомнѣнному заключенію, что въ пѣніи русскаго народа, въ противоположность древнимъ грекамъ, въ этихъ старинныхъ напѣвахъ замѣчается безусловное господство размѣра музыкальнаго надъ размѣромъ текста, и, вмѣсто недѣлимаго chronos protos'а, основой ритма являются разнообразно дѣлимыя основныя доли размѣра. Дѣлимость такой основной ритмической доли давала возможность по усмотрѣнію вмѣщать большее, или меньшее число слоговъ текста, не нарушая правильности общаго музыкально-ритмическаго движенія. Такимъ образомъ, въ былинныхъ напѣвахъ стройная послѣдовательность ритмическаго движенія постоянно и строго выдерживается, между тѣмъ какъ, если взять отдѣльную запись текста, безъ музыки, то въ ней правильность стиха является почти исключеніемъ, въ чемъ, собственно, и выражается совершенная подчиненность ритма словеснаго ритму музыкальному. При всей ритмической стройности, конечно, не въ смыслѣ квадратной симметричности, въ русскихъ старинныхъ мелодіяхъ проявляется огромное ритмическое разнообразіе, отчасти напоминающее разнообразіе и свободу ритмовъ

древнегреческой поэзіи, такъ что въ русскихъ пѣсняхъ встрѣчаются не только двухдольные и трехдольные размѣры, но очень часто также пятидольные и даже семидольные, какъ напримѣръ, приходилось слышать въ былинныхъ сказаніяхъ Рябинина-старшаго. Кромѣ такой свободы общаго ритмическаго построенія, въ русскихъ пѣсняхъ часто встрѣчаются чередованія совсѣмъ не симметричныя, какъ напримѣръ, въ соединеніяхъ трехдольныхъ съ четырехдольными и даже пятидольными размѣрами и т. д.. Но такая свобода ритмическихъ сочетаній не лишаетъ эти мелодіи общей твердой ритмической основы, выдержанной въ основной долѣ ритмическаго дѣленія, отчасти соотвѣтствующей греческому chronos protos'у, но безъ его недѣлимости.

Ритмъ русскихъ народныхъ мелодій до сихъ поръ остается почти неизслѣдованнымъ, но, во всякомъ случаѣ, можно сказать съ увѣренностью, что по богатству и разнообразію ритмъ этотъ не уступаетъ сложнѣйшимъ и изысканнѣйшимъ произведеніямъ современной европейской музыки и далеко превосходитъ въ этомъ отношеніи пѣсни всѣхъ остальныхъ народовъ Европы, насколько онѣ извѣстны.

И такъ, единство происхожденія музыки народовъ западноевропейскихъ и русскаго зиждется главнымъ образомъ на системѣ натуральнаго діатонизма, существенно разнящагося съ теоретическимъ діатонизмомъ древнихъ грековъ, а также съ музыкальными системами древнихъ народовъ Востока, имѣющимъ, судя по теоретическимъ опредѣленіямъ ихъ, также искусственное и сложное строеніе. Только діатоническая система христіанской Европы допускаетъ возможность гармоніи, и въ народномъ пѣніи древней Руси она вѣроятно проявлялась приблизительно въ томъ же видѣ, какъ и въ настоящее время въ крестьянской толпѣ, поющей въ деревнѣ свои пѣсни. Но Западная Европа опередила Россію по крайней мѣрѣ на 500 лѣтъ въ сознательномъ пониманіи и примѣненіи средствъ гармоніи.

ГЛАВА I.

Русская церковная музыка отъ ея древнѣйшаго періода до половины XVII вѣка.

Древняя Русь получила свое богослужебное пѣніе вмѣстѣ съ христіанствомъ отъ Восточной церкви въ концѣ X вѣка. Св. кн. Владиміръ по возвращеніи изъ Корсуня привезъ съ собою „перваго митрополита Михаила и иныхъ епископовъ, іереевъ и пѣвцовъ“. Пѣвцы эти по происхожденію своему были славяне и присланы къ св. Владиміру константинопольскимъ

царемъ и патріархомъ. При супругѣ св. Владиміра, дочери императора Византіи, кн. Аннѣ, въ то же время былъ особый клиръ греческій, прибывшій вмѣстѣ съ нею изъ Греціи и называвшійся „царицынымъ“.

Въ эпоху введенія христіанства въ древней Руси раздѣленіе церквей Восточной и Западной не было еще окончательнымъ, но фактически оно уже существовало. Тѣмъ не менѣе, можно съ большой достовѣрностью предположить, что церковное пѣніе Восточной и Западной церквей въ то время разнилось немногимъ, причемъ, разница, главнымъ образомъ, находилась въ зависимости отъ различія языка богослужебныхъ пѣснопѣній обѣихъ церквей. Восточная церковь отмѣчаетъ два существенно важныхъ момента тогдашней исторіи развитія своего церковнаго пѣнія, причемъ, главными дѣятелями называютъ устроителей антифоннаго пѣнія: св. Василія Великаго и св. Іоанна Златоустаго (IV в.), а окончательнымъ завершителемъ всей системы церковнаго пѣнія считаютъ св. Іоанна Дамаскина (VIII в.), давшаго систему осмогласія. Въ исторіи древнѣйшаго періода музыки Западной церкви также указываются два главныхъ момента и два главныхъ дѣятеля: св. Амвросій Медіоланскій (IV в.), занимавшій епископскую каѳедру въ Миланѣ, ввелъ въ этой церкви пѣніе, заимствованное изъ Восточной церкви, какъ свидѣтельствуютъ нѣкоторые современники. Съ большой вѣроятностью можно предположить, что это было то самое антифонное пѣніе, которое св. Василій Великій установилъ въ Восточной церкви. Св. Амвросій, какъ и св. Василій Великій, по преданію основывалъ введенное имъ пѣніе на четырехъ церковныхъ ладахъ, которые по его имени получили названіе амвросіанскихъ. Значительно позже, хотя не установлено пока съ достовѣрностью, когда именно, эта система основныхъ, автентическихъ ладовъ была дополнена системой ладовъ производныхъ, или плагальныхъ. Господствовавшее почти до послѣдняго времени преданіе приписывало, какъ уже выше было упомянуто, устройство этой системы восьми ладовъ и основаннаго на ней западнаго церковнаго пѣнія св. Григорію Великому, занимавшему папскій престолъ въ Римѣ въ 590—604 гг.. Между системой восьми грегоріанскихъ ладовъ и осмогласіемъ св. Іоанна Дамаскина, по всей вѣроятности, существовала тѣсная связь общаго происхожденія. Это возможно тѣмъ болѣе допустить, что въ теоретическомъ опредѣленіи церковно-музыкальной системы обѣихъ церквей въ основѣ лежало ученіе древнегреческихъ музыкальныхъ теоретиковъ. Въ настоящее время новѣйшими изслѣдователями съ большой вѣроятностью выставлено предположеніе, что реформа пѣнія въ Западной церкви произошла значительно позже, нежели предполагалось раньше, а именно въ VIII вѣкѣ при одномъ изъ папъ, носившихъ имя Григорія II, или III-го. Если допустить вѣрность такого предположенія, то разница во

времени введенія осмогласія и системы восьми церковныхъ ладовъ въ Восточной и Западной церкви исчезаетъ, ибо Іоаннъ Дамаскинъ умеръ столѣтнимъ уже старцемъ въ началѣ послѣдней четверти VIII в. Сверхъ того, Іоаннъ Дамаскинъ восточными писателями не называется создателемъ системы осмогласія, а только ея окончательнымъ устроителемъ. Что касается грегоріанской системы ладовъ, то на ихъ византійское происхожденіе, между прочимъ, указываетъ то обстоятельство, что эти лады первоначально назывались греческими числительными именами, подобно тому, какъ гласы нашего стариннаго церковнаго пѣнія называются числительными именами славянскими, замѣнившими названія греческія. Исторія византійской музыки не даетъ никакихъ опредѣленныхъ свѣдѣній, или фактовъ относительно измѣненій, совершавшихся въ ней за время отъ св. Іоанна Дамаскина до принятія христіанства Русью. Можно думать, что никакихъ существенныхъ перемѣнъ за это время въ церковной музыкѣ не произошло, ибо авторитетъ св. Дамаскина всецѣло принятъ и усвоенъ русскою церковью, приписывающей ему всю свою систему церковнаго осмогласія.

Основываясь на вышеприведенныхъ фактахъ, можно высказать предположеніе, что богослужебная музыка Восточной и Западной церквей, если и не была вполнѣ тождественна въ X вѣкѣ, то, во всякомъ случаѣ, находилась въ ближайшемъ родствѣ между собой. Только окончательное раздѣленіе церквей, состоявшееся въ 1054 году, положило между ними неодолимую преграду, совершенно раздѣлившую пути ихъ дальнѣйшаго развитія.

Свидѣтельства лѣтописцевъ и самый естественный порядокъ вещей заставляютъ предположить, что весь первоначальный кругъ церковнаго пѣнія полученъ Русью изъ Византіи, но не прямымъ путемъ, а черезъ посредство южныхъ славянъ, быть можетъ болгаръ, уже имѣвшихъ славянскій переводъ, какъ св. писанія, такъ и богослужебныхъ книгъ. Впрочемъ, эти славянскіе переводы и славянское пѣніе должны были появиться въ Кіевѣ еще раньше принятія христіанства въ 988 году св. Владиміромъ, ибо его бабка, св. Ольга, сдѣлалась христіанкой гораздо раньше и держала при себѣ полный церковный клиръ, вѣроятно, изъ южныхъ славянъ, ибо греческій языкъ ей былъ едва ли извѣстенъ.

Вопросъ о тождественности древнѣйшихъ русскихъ церковныхъ напѣвовъ съ напѣвами греческой церкви нельзя разрѣшить съ полной увѣренностью, ибо на это нѣтъ точныхъ указаній. Впрочемъ, самое отсутствіе такихъ указаній заставляетъ предположить, что преднамѣренной замѣны греческихъ мелодій какими либо иными не существовало и самыя мелодіи русскаго церковнаго пѣнія, если не тождественны, то состоятъ въ ближайшемъ родствѣ со старинными византійскими въ главныхъ основахъ склада.

Пѣніе Восточной церкви, до извѣстной степени хранившее преданія древнегреческія, должно было имѣть декламаціонный характеръ, при которомъ словесный ритмъ управлялъ ритмомъ музыкальнымъ: долгота и краткость слоговъ текста, а также соотношенія удареній главныхъ и второстепенныхъ, должны были опредѣлять не только длительность музыкальныхъ звуковъ въ пѣніи, но до извѣстной степени также ихъ повышенія или пониженія. При этомъ, наряду съ ритмическими удареніями, въ сильныхъ мѣстахъ имѣло также значеніе удареніе логическое. При переводѣ богослужебныхъ пѣснопѣній съ греческаго на древнеславянскій, или нашъ церковно-славянскій языкъ, всѣ эти количественныя и качественныя величины слоговъ необходимо должны были перемѣщаться и мелодіи декламаціоннаго характера приходилось приспособлять къ новому тексту. При этомъ, были неизбѣжны болѣе или менѣе значительныя измѣненія въ мелодическомъ складѣ пѣснопѣній, такъ что въ основѣ складъ этотъ могъ остаться сходнымъ, но не быть тождественнымъ со складомъ первоначальной греческой мелодіи.

Впрочемъ, особенно существенныхъ измѣненій въ мелодіи, вѣроятно, все-таки, не дѣлалось, ибо рядомъ, тутъ же въ Кіевѣ часто слышалось и греческое пѣніе, тѣмъ болѣе, что первоначальный составъ всего духовенства, отъ высшихъ до низшихъ его представителей приходилось пополнять, главнымъ образомъ, изъ грековъ. Клиръ княгини Анны несомнѣнно держался при богослуженіи греческаго языка и греческаго пѣнія, но нигдѣ не встрѣчается ни малѣйшаго указанія на то, чтобы жители Кіева тогдашняго времени замѣчали существенную разницу между пѣніемъ греческимъ и славянскимъ. Кромѣ того, славянскіе пѣвцы, присланные изъ Константинополя, должны были привезти съ собою не только тексты славянскаго перевода богослужебныхъ пѣснопѣній, но и мелодіи, приспособленныя къ этимъ текстамъ. Правильность перевода и напѣвовъ была, слѣдовательно, засвидѣтельствована авторитетомъ Византійской церкви, ревниво охранявшей нерушимость церковнаго преданія.

Протоіерей Д. В. Разумовскій, въ своей книгѣ „Церковное пѣніе въ Россіи", предлагаетъ называть первоначальный роспѣвъ русской церкви „греко-славянскимъ" и такое названіе къ нему, кажется, вполнѣ подходитъ, оправдываясь соображеніями о наиболѣе естественномъ пути его происхожденія.

Нотныя книги Русской церкви первыхъ семи вѣковъ ея существованія различны по формѣ славянскаго текста св. пѣснопѣній. На этомъ основаніи вся исторія стариннаго богослужебнаго пѣнія дѣлится, прежде всего, на три эпохи: эпоху стариннаго истиннорѣчія, эпоху раздѣльнорѣчія или хомоніи и, наконецъ, эпоху новаго истиннорѣчія.

Эпоха стараго истиннорѣчія обнимаетъ собою четыре вѣка,

XI—XIV. Нотныя рукописи, относящіяся къ этому времени, писаны на пергаментѣ одинаковой черной краской какъ въ текстѣ, такъ и въ музыкальныхъ знакахъ. Безлинейные знаки первыхъ нотныхъ книгъ Русской церкви ставились надъ слогами и словами текста св. пѣснопѣній въ видѣ надстрочныхъ знаковъ, или удареній. Эти безлинейные знаки носили названіе „знаменъ"; впослѣдствіи ихъ стали называть „крюками" или „крюковыми знаками". Знамена первыхъ нотныхъ книгъ были двухъ родовъ: „столповыя" и „кондакарныя". Послѣднимъ, т. е. кондакарнымъ знаменемъ писались почти исключительно лишь такъ называемые кондакари, а всѣ остальныя книги писались знаменемъ столповымъ. Кондакарное знамя въ XIV вѣкѣ уже вышло изъ употребленія, а затѣмъ, былъ забытъ и смыслъ его знаковъ, такъ что въ настоящее время кондакарныя рукописи не могутъ быть прочитаны, хотя, быть можетъ, путемъ изысканій и сличеній было бы возможно раскрыть значеніе этого музыкальнаго письма.

Первоначальные греческіе представители духовенства въ Русской церкви обращали большое вниманіе на устройство школъ, въ которыхъ, между прочимъ, преподавалось и церковное пѣніе. Школы эти учреждались не только въ Кіевѣ, но и въ другихъ областяхъ древней Руси, куда только проникало христіанство. Что касается церковнаго пѣнія, то въ болѣе позднее время славились пѣвцы ростовскіе, а потомъ новгородскіе; ростовскій клиросъ называется въ лѣтописяхъ „пресвѣтлымъ". О томъ, какимъ способомъ въ тогдашнихъ школахъ обучали пѣнію, не сохранилось никакихъ извѣстій, какъ не сохранилось и слѣда какого либо учебника, или теоретическаго сочиненія, относящагося къ этой первоначальной эпохѣ русскаго церковнаго пѣнія.

Если основы церковно-музыкальной системы церквей Восточной и Западной были однѣ и тѣ же, то отношеніе духовенства этихъ церквей къ музыкѣ было совершенно различно. Изъ исторіи западно-европейской музыки извѣстно, какимъ огромнымъ значеніемъ пользовался трактатъ Боэція „О музыкѣ", написанный въ началѣ VI вѣка. Образованные представители духовенства Западной церкви примѣнили теоретическія положенія этого сочиненія къ обработкѣ основныхъ началъ церковной музыки, въ области которой создавались новыя пѣснопѣнія, соотвѣтствіе которыхъ мелодіямъ прежняго времени должно было установляться теоретически. Вообще, начиная съ VII или VIII вѣка, въ средѣ духовенства Западной церкви музыка разрабатывается, какъ наука и такое участіе дѣятельнаго разума въ музыкальномъ развитіи привело къ тому, что ко времени раздѣленія церквей на Западѣ уже были прочно установлены главныя основы нотолинейной системы музыкальнаго письма и начинались уже опыты многоголосія,

хотя очень грубаго, въ видѣ такъ называемаго „органума“, или „діафоніи“.

Музыка Восточной церкви была чужда этого широкаго движенія, вводившаго въ музыкальное искусство участіе просвѣщеннаго ума, подготовлявшее болѣе широкое и свободное мѣсто для проявленія непосредственнаго вдохновенія у слѣдовавшихъ за дѣятелями ума представителей практическаго искусства. Византійское духовенство было занято, главнымъ образомъ, изысканнѣйшими утонченностями богословскихъ изслѣдованій и, прежде всего, проповѣдовало охрану незыблемости преданія. Этимъ преданіемъ освящались гіератическія формы искусства во всѣхъ его проявленіяхъ, образцомъ чему могутъ служить тѣ условныя священныя изображенія, которыя встрѣчаются въ древнихъ церквахъ всей Европы, куда только распространялось вліяніе Византіи. Такія же условныя, неподвижныя формы должна была принять и музыка. Но теоретически опредѣлить эти условности не позаботились, а потому неотразимый законъ постояннаго развитія постепенно вносилъ измѣненія и въ формы церковной музыки. Отличіе Востока отъ Запада заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что на Востокѣ сознательная научная работа замѣнялась безсознательнымъ, непосредственнымъ чувствомъ, не замѣтившимъ никакой систематической послѣдовательности развитія, которое вслѣдствіе того не столько росло вверхъ, сколько безсильно расползалось, все оставаясь приблизительно на одномъ и томъ же уровнѣ. Русское духовенство въ области церковнаго пѣнія выступало только на защиту преданія, или же его дѣятельность въ этой области проявлялась въ талантливости отдѣльныхъ его членовъ, но при отсутствіи какихъ-либо, хотя бы самыхъ элементарныхъ зачатковъ музыкально-теоретическаго знаній, всѣ порывы даже талантливыхъ людей оставались безсильными.

Впрочемъ, едва ли не всѣ славянскія племена имѣли ту особенность, что не признавали за музыкой никакого серьезнаго этическаго значенія. Въ этомъ они отличались, кажется, отъ всѣхъ цивилизованныхъ народовъ нетолько Запада, но и древняго Востока. Быть можетъ, такое отношеніе къ музыкѣ было одною изъ главныхъ причинъ полнаго отсутствія какихъ-либо попытокъ точнѣе уяснить и установить ея основныя начала въ видѣ теоретическихъ опредѣленій.

Въ нотныхъ книгахъ стариннаго истиннорѣчія встрѣчаются, между прочимъ, указанія на творчество русскихъ пѣвцовъ. Стихиры русскимъ святымъ и праздникамъ, установленнымъ въ Россіи довольно рано, какъ напримѣръ, пр. Ѳеодосія Печерскаго (1108 г.), св. кн. Борису и Глѣбу, или въ память перенесенія мощей св. Николая Чудотворца въ Баръ-градъ (1087 г.) имѣютъ мелодіи, которыя не встрѣчаются въ славянскихъ нотныхъ книгахъ; впрочемъ, иногда къ новому тексту стихиръ прилагалась уже готовая церковная мелодія.

Записанныя въ древнихъ нотныхъ книгахъ церковныя мелодіи потребовали существеннаго измѣненія, когда обозначались измѣненія въ самомъ языкѣ, вмѣстѣ съ превращеніемъ полугласныхъ буквъ въ безгласныя. Въ древнихъ рукописяхъ славянскихъ текстовъ въ составѣ слоговъ было много полугласныхъ буквъ и каждая изъ нихъ имѣла надъ собою музыкальный знакъ; не произносимое, напримѣръ, нынѣ слово „дьньсь" имѣло надъ собой три знака. Полугласныя буквы при этомъ, очевидно всѣ произносились, ибо поставленныя надъ ними знамена должны были имѣть свой явственный звукъ. Предки наши называли такой текстъ истиннорѣчнымъ или праворѣчнымъ, потому что онъ былъ сходенъ съ истинной рѣчью священныхъ пѣснопѣній, писанныхъ безъ нотъ.

Новая эпоха церковнаго пѣнія начинается XV-мъ вѣкомъ, когда полугласныя буквы стали безгласными. Тогда, ради имѣющихся музыкальныхъ знаковъ, начали замѣнять полугласныя гласными, вслѣдствіе чего и получилось то раздѣльнорѣчіе, по имени котораго названа и самая эпоха. Вотъ образецъ измѣненій, какія произошли въ текстѣ при переходѣ отъ истиннорѣчія къ раздѣльнорѣчію въ нотныхъ книгахъ.

Старое истиннорѣчіе:	Раздѣльнорѣчіе:
Съгрѣшихомъ, безъзаконовахомъ, не оправдихомъ предъ тобою, ни съблюдохомъ, ни сътворихомъ, якоже заповѣда намъ, но не предажь насъ до конъца отьчьскыи Боже.	Согрѣшихомо и беззаконовахомо, не оправдихомо передо тобою, ни соблюдихомо, ни сотворихомо, якоже заповѣда намо, но не предаиже насо до конеца отеческыи Боже.

Представляется весьма страннымъ, что такимъ образомъ текстъ нотныхъ книгъ былъ приносимъ въ жертву неприкосновенной цѣльности напѣва. Это явленіе можно объяснить, развѣ, тѣмъ, что раздѣльнорѣчіе въ текстѣ нотныхъ книгъ слагалось на практикѣ постепенно и затѣмъ освящалось привычкой и преданіемъ. Но, во всякомъ случаѣ, обстоятельство это не указываетъ на то, чтобы русское духовенство обращало особенное вниманіе на церковное пѣніе и богослужебные тексты, иначе, подобный произволъ пѣвцовъ едва ли могъ быть допущенъ.

О школьномъ преподаваніи церковнаго пѣнія въ то время извѣстно очень мало и, хотя нѣкоторые изъ церковныхъ пѣвцовъ очень славились, но писатели конца XV вѣка высказываютъ и о пѣвцахъ, и о развитіи ихъ мнѣніе совсѣмъ нелестное. Всего вѣроятнѣе, что церковному пѣнію обучали какъ ремеслу. Пѣвецъ-мастеръ бралъ себѣ ученика и обучалъ его чтенію, письму и пѣнію, не отдавая никому отчета въ своемъ преподаваніи. Новогородскій архипастырь Геннадій (XV в.) говоритъ объ ученикѣ такихъ школъ, что „Когда отъ мастера отойдетъ и онъ ничего не умѣетъ, только бредетъ по книгѣ, а церковнаго постатія (благочинія) ничего не знаетъ". Учителей онъ называетъ „мужиками-невѣжами" и говоритъ, что они у уче-

никовъ только рѣчь портятъ — „А се мужики-невѣжи учатъ робятъ, да рѣчь ему испортятъ“.

Наряду съ возникновеніемъ раздѣльнорѣчія стало проявляться церковное неблагочиніе пѣвцовъ, начавшихъ читать и пѣть въ храмѣ „голоса въ два и въ три“. Сущность этого обычая изложена въ духовномъ регламентѣ. „Худый и вредный, и весьма богопротивный обычай вошелъ въ службы церковныя и молебны двоегласно и многогласно пѣти, такъ что утреня и вечерня на части разобрана, вдругъ отъ многихъ поется и два или три молебна вдругъ же отъ многихъ пѣвчихъ и чтецовъ совершается“. Такое разногласіе въ богослужебномъ пѣніи и чтеніи вызвано было установленіемъ раздѣльнорѣчія, удлинившаго церковную службу вслѣдствіе удлиненія мелодій, ибо произношеніе гласныхъ буквъ, замѣнившихъ полугласныя, требовало больше времени и, такимъ образомъ, пѣніе стало медленнѣе. Стоглавый соборъ упоминаетъ объ этомъ обычаѣ разногласія, какъ о безчиніи, значительно утвердившемся и распространенномъ.

На соборѣ 1551 года царь Иванъ Васильевичъ IV жаловался на разногласіе въ пѣніи и чтеніи и на пѣніе нестройное, приписывая все это невѣжеству пѣвцовъ. Царь предоставилъ собору изыскивать средства къ искорененію этого нестроенія, а соборъ отвѣчалъ на это постановленіями, касавшимися упорядоченія пѣнія, замѣняя его въ иныхъ случаяхъ, для сокращенія времени, чтеніемъ; вмѣстѣ съ тѣмъ, соборъ распорядился открывать, по возможности, повсюду школы для обученія церковному пѣнію.

Несмотря на распоряженіе соборовъ и даже на царскіе указы, всѣ вышеназванныя злоупотребленія держались въ средѣ церкви еще цѣлое столѣтіе. Патріархъ Гермогенъ вначалѣ XVII вѣка съ негодованіемъ говоритъ о злоупотребленіи одновременнымъ пѣніемъ нетолько на два, но даже па пять и на шесть голосовъ. Немало возбуждало возраженій и само раздѣльнорѣчіе, въ которомъ вставка гласныхъ буквъ на мѣсто полугласныхъ вызывала ритмическое перемѣщеніе ударенія иногда такъ, что слова получали совсѣмъ иное значеніе.

Конецъ разноголосному исполненію или „разгласію“ богослуженія положенъ былъ окружной увѣщательною грамотой царя Алексѣя Михайловича въ 1652 году. Царской грамотой предписывалось „по преданію св. апостолъ и св. отецъ и по уставу пѣти во святыхъ Божіихъ церквахъ чинно и безмятежно на Москвѣ и по всѣмъ городамъ единогласно“.

Царемъ была назначена комиссія изъ 14 знатоковъ церковнаго пѣнія „разныхъ чиновъ отъ святыя Божія церкви чиноначальниковъ и всякаго церковнаго чина, отлично знавшихъ церковное пѣніе“. Имъ назначено было „въ церковномъ пѣніи предѣлъ учинити, ежебы всякое пѣніе было въ истиннорѣч-

номъ пѣніи вездѣ, во градѣхъ и честныхъ обителехъ и въ селехъ устроено божественное пѣніе равночестно и доброгласно".

Однако, занятія этой комиссіи не дали положительныхъ результатовъ и только 15 лѣтъ спустя была учреждена вторая. Составомъ ея занялся преосв. Павлъ, митрополитъ Сарскій и Подонскій. Онъ собралъ только „шесть человѣкъ, добре вѣдущихъ знаменное пѣніе". Между ними главное мѣсто занималъ старецъ-монахъ Александръ Мезенецъ. Вторая комиссія для исправленія церковнаго пѣнія успѣшно выполнила возложенное на нее порученіе, столь важное для всей русской церкви. Такъ составилось „новое пѣніе праворѣчное", или просто „на рѣчь", т. е., исправленное относительно текста, согласно съ его чтеніемъ, причемъ комиссія руководствовалась, между прочимъ, старинными рукописными книгами богослужебнаго пѣнія. Тогда же явилось намѣреніе закрѣпить эти исправленныя книги посредствомъ печатнаго ихъ изданія, къ чему и сдѣланы были всѣ приготовленія. Но въ это время уже начала входить въ употребленіе нотно-линейная система и печатаніе книгъ безлинейными знаками было отложено.

Духъ изслѣдованія и научная работа, бывшіе главными двигателями развитія западно-европейской музыки, начиная съ VIII вѣка, совершенно отсутствовали въ музыкѣ русской. Въ церкви Византійской, а также и въ Русской выработался, напротивъ, духъ узкаго консерватизма, охранявшаго авторитетъ преданія и возстававшаго противъ всякаго изслѣдованія. Охрана преданія принимала все болѣе условный характеръ закрѣпленія внѣшней формы въ пѣніи и его мелодіи, а смыслъ общихъ музыкальныхъ законовъ, опредѣлявшихъ складъ этой мелодіи постепенно затмевался и утрачивался. За все время отъ принятія Русью христіанства, вплоть до XVIII в. не появилось ни одного самостоятельнаго русскаго труда о теоретическихъ началахъ, лежавшихъ въ основѣ старинной церковной музыки, ибо такъ называемыя теоретическія сочиненія XVI—XVII вѣковъ были, собственно говоря, толковыми азбуками, установлявшими способъ чтенія безлинейныхъ знаковъ. Самый способъ чтенія, подъ вліяніемъ различныхъ авторитетныхъ мастеровъ пѣнія, сталъ подвергаться различнымъ измѣненіямъ, такъ что въ XVI вѣкѣ уже понадобились особыя придаточныя помѣты, точнѣе опредѣлявшія значеніе безлинейныхъ знаменъ или крюковъ. Общепринятыми были помѣты Ивана Шайдурова, мастера церковнаго пѣнія, жившаго въ XVII вѣкѣ. Онъ былъ изобрѣтателемъ киноварныхъ помѣтъ и авторомъ книжки „Сказаніе о подмѣткахъ, еже пишутся въ пѣніи надъ знаменемъ".

При отсутствіи самостоятельныхъ теоретическихъ работъ, русская церковная музыка незнакома была и съ трудами западныхъ теоретиковъ, ибо теоретики того времени принадле-

2

жали почти исключительно къ числу представителей духовенства католической церкви, всякое общеніе съ которой было прервано раздѣленіемъ церквей. Въ этомъ отношеніи русское духовенство было неуклоннѣе византійскаго, ибо въ концѣ XIII или началѣ XIV въ Константинополѣ уже появились трактаты Бріеннія, излагавшаго сущность работъ западно-европейскихъ музыкальныхъ теоретиковъ, чего древняя Русь не знала. Впослѣдствіи косность мысли по отношенію къ церковной музыкѣ, сначала порожденная малою образованностью русскаго духовенства, постепенно обратилась въ ученіе своего рода, основанное на принципѣ охраны преданія.

Русская церковная музыка, какъ небходимая принадлежность богослуженія, занимала, тѣмъ не менѣе, важное мѣсто въ жизни русскаго народа всѣхъ классовъ общества и пользовалась большимъ вниманіемъ. Лишенная содѣйствія музыкальной науки, она подвигалась на пути своего развитія чрезвычайно медленно, не имѣя даже опредѣленнаго направленія въ своемъ поступательномъ движеніи. Не получивъ яснаго и прочнаго теоретическаго опредѣленія своей основы, русская церковная музыка, тѣмъ не менѣе, количественно умножалась, ибо въ качествѣ живого искусства, она, отвѣчая общимъ условіямъ жизненнаго процесса, не могла оставаться въ положеніи совершеннаго застоя. Лишенная корней музыкальнаго знанія, она не могла рости вверхъ, но пустила ползучія вѣтви многочисленныхъ роспѣвовъ, образовавшихъ общирную литературу, которая до сего времени еще ожидаетъ своего научно-музыкальнаго опредѣленія и классификаціи.

Роспѣвовъ, т. е., круговъ церковнаго пѣнія полныхъ и неполныхъ, существовало много, въ томъ числѣ были и мѣстные, пріуроченные иногда къ отдѣльнымъ церквамъ и монастырямъ, а также созданные, „роспѣтые“ отдѣльными мастерами церковнаго пѣнія. Нѣкоторые изъ мѣстныхъ роспѣвовъ вошли во всеобщее употребленіе полностью или частями.

Главнымъ, или основнымъ изъ роспѣвовъ слѣдуетъ считать такъ называемый большой знаменный роспѣвъ, получившій свое названіе отъ „знаменъ“ т. е., безлинейныхъ музыкальныхъ знаковъ, которыми записаны были его мелодіи. Какъ уже сказано было выше, по мнѣнію серьезнѣйшаго изслѣдователя русскаго церковнаго пѣнія, прот. Д. В. Разумовскаго, роспѣвъ этотъ слѣдовало бы назвать „греко-славянскимъ“, ибо онъ почиталъ его происходящимъ отъ пѣнія греческаго, приспособленнаго къ славянскому переводу богослужебныхъ пѣснопѣній еще до введенія христіанства на Руси. Древнѣйшія рукописи знаменнаго роспѣва относятся къ XII в. и въ главныхъ чертахъ онъ твердо оставался при своей древнѣйшей редакціи и въ слѣдуюшіе вѣка, вплоть до перевода на линейную нотную систему, закрѣпившую его въ этомъ видѣ для всеобщаго употребленія.

Что касается знаменъ, т. е. безлинейныхъ музыкальныхъ знаковъ, то они, едва ли, имѣли полную опредѣленность значенія, тѣмъ болѣе, что способъ исполненія ихъ основывался на устномъ преданіи, переходившемъ преемственно изъ вѣка въ вѣкъ, отъ однихъ мастеровъ церковнаго пѣнія къ другимъ, позднѣйшимъ. Всѣ системы безлинейныхъ музыкальныхъ знаковъ, въ томъ числѣ и западноевропейскія невмы, можно до извѣстной степени уподобить идеографическому письму древнѣйшихъ народовъ Востока. Безлинейные знаки выражали нетолько отдѣльные звуки, но и небольшіе мотивы, т. е. зачаточныя идеи мелодій. Самое значеніе этихъ знаковъ нерѣдко измѣнялось въ зависимости отъ мѣста, какое они занимали по отношенію къ другимъ знакамъ, а также отъ гласа и характера содержанія церковнаго пѣснопѣнія. Съ постепеннымъ развитіемъ и усложненіемъ мелодическихъ оборотовъ, примѣненіе знаменъ все болѣе и болѣе утрачивало свою опредѣленность, такъ что явилась необходимость въ особыхъ опредѣляющихъ помѣтахъ, о чемъ упоминалось выше, и число этихъ помѣтъ съ теченіемъ времени все умножалось, вплоть до перехода къ нотолинейной системѣ.

Система древнѣйшаго столповаго знамени и его начертанія совершенно своеобразны и не похожи на безлинейные знаки западной церковной музыки, а еще того менѣе, на безлинейные музыкальные знаки, употребительные въ настоящее время въ греческой церкви. Русскій археологъ, П. И. Севастьяновъ, въ половинѣ прошлаго столѣтія осматривалъ рукопись XII вѣка въ одномъ изъ аѳонскихъ монастырей, и сдѣланный имъ небольшой снимокъ нѣсколькихъ строкъ рукописи доказываетъ существованіе нѣкотораго сходства ея безлинейныхъ знаковъ съ нашимъ столповымъ знаменемъ. Нѣкоторыя изъ нашихъ знаменъ, особенно въ древнѣйшемъ ихъ начертаніи, напоминаютъ своей формой греческія буквы, а другія — буквы славянскія, что лишь можетъ подтверждать предположеніе о грекославянскомъ происхожденіи знаменнаго роспѣва и его начертаній.

Хотя смыслъ знаковъ кондакарнаго знамени, встрѣчающагося въ древнѣйшихъ рукописяхъ церковнаго пѣнія, утраченъ уже много столѣтій тому назадъ, но все-таки можно сдѣлать заключеніе, что кондакарныя мелодіи отличались большей цвѣтистостью, сравнительно съ мелодіями знаменнаго роспѣва, что доказывается, между прочимъ, значительнымъ числомъ музыкальныхъ знаковъ, приходящихся на одинъ слогъ текста; подобное явленіе въ древнѣйшихъ спискахъ знаменнаго роспѣва встрѣчается сравнительно очень рѣдко. Быть можетъ, мелодіи кондакарныя были чисто-греческими, ибо византійцы должны были имѣть гораздо большее музыкальное развитіе, нежели варварскіе народы, къ числу которыхъ относились, конечно, и славяне. Быть можетъ, знаменный роспѣвъ представляетъ упро-

щенный видъ тогдашняго греческаго церковнаго пѣнія, приспособленный къ уровню музыкальнаго развитія славянъ. Въ своемъ древнѣйшемъ видѣ мелодіи знаменнаго роспѣва, дѣйствительно, отличаются суровой простотой и, вмѣстѣ съ тѣмъ, величавостью характера.

Въ основѣ церковно-музыкальной системы несомнѣнно лежитъ музыкальная система древнихъ грековъ, простиравшаяся на двѣ октавы отъ la большой октавы до la октавы одночертной, съ дѣленіемъ на тетрахорды соединенные и разъединенные, причемъ, одна ступень, si, была въ двухъ видахъ, какъ простой звукъ и пониженный на полтона. Система византійскаго церковнаго осмогласія съ самаго начала была принята въ русскомъ богослужебномъ пѣніи и до сихъ поръ остается господствующей въ нотныхъ книгахъ, издаваемыхъ св. Синодомъ, но теоретическій законъ осмогласія съ теченіемъ вѣковъ совершенно утратилъ ясность и опредѣленность. Прот. Д. В. Разумовскій въ своемъ сочиненіи „Церковное пѣніе въ Россіи" дѣлитъ всю систему гласовъ на двѣ группы: гласовъ верхнихъ, отъ перваго до четвертаго и нижнихъ—отъ пятаго до восьмого, что совершенно соотвѣтствуетъ дѣленію западныхъ церковныхъ ладовъ на автентическіе и плагальные. Д. В. Разумовскій опредѣляетъ, какъ звуковыя области каждаго гласа, простирающіяся отъ чистой кварты до большой сексты, такъ и звуки, господствующіе и окончательные, которыми характеризуются отдѣльные гласы при тождественности ихъ звуковой области съ другими. Но всѣ эти признаки не имѣютъ особенно прочной основы, позволяющей считать ихъ дѣйствительно несомнѣнными. Кромѣ того, нельзя считать понятіе о господствующихъ и окончательныхъ звукахъ соотвѣтствующими нашимъ понятіямъ о доминантѣ и тоникѣ, ибо эти понятія, по отношенію къ мелодическимъ ладамъ древности въ нашемъ смыслѣ не существовали. Яснѣе наши гласы характеризуются нѣкоторыми типичными запѣвами и окончаніями, свойственными именно одному опредѣленному гласу. До сихъ поръ не сдѣлано никакого опыта сличенія и анализа древнихъ рукописей знаменнаго роспѣва, изъ чего можно было бы, вѣроятно, вывести болѣе опредѣленные и точные признаки каждаго гласа въ отдѣльности и пока этого не будетъ сдѣлано, вопросъ о ихъ сущности останется неяснымъ. Прот. Д. В. Разумовскій заканчиваетъ свое изложеніе системы гласовъ знаменнаго роспѣва слѣдующими словами: „Все различіе гласовъ знаменнаго роспѣва основано, главнымъ образомъ, на трехъ элементахъ, на гласовой области, на звукахъ окончательномъ и господствующемъ въ области и на взаимномъ ихъ отношеніи между собой. Всѣ господствующіе звуки въ знаменномъ роспѣвѣ составляютъ одинъ полный тетрахордъ: ре, ми, фа, соль; а всѣ окончательные звуки не выходятъ изъ тетрахорда: до, ре, ми, фа". Такое опредѣленіе опять ставитъ на видъ разительное сходство русской церковно-

музыкальной системы съ системой западныхъ церковныхъ ладовъ, имѣвшихъ въ качествѣ основныхъ и окончательныхъ звуковъ тѣ же самыя четыре ступени, какія названы о. Д. В. Разумовскимъ.

Мелодіи знаменнаго роспѣва съ теченіемъ вѣковъ усложнялись и вмѣстѣ съ тѣмъ удлинялись различными добавочными фигурами; такія распространенныя мелодіи примѣнялись, главнымъ образомъ, при особыхъ церковныхъ торжествахъ, а для обычнаго, повседневнаго богослуженія впослѣдствіи были сдѣланы сокращенія, вслѣдствіе чего сложились знаменные роспѣвы средній и малый, ставшіе наиболѣе употребительными. Кромѣ того, въ общее употребленіе полностью, или частями, вошли многіе другіе роспѣвы, или самостоятельные, или составлявшіе разновидности основного, какъ напримѣръ, роспѣвы: греческій, болгарскій, сербскій, кіевскій, симоновскій, роспѣвъ Московскаго Большого Успенскаго Собора и др. Почти всѣ они были подчинены закону осмогласія.

Наряду съ церковнымъ пѣніемъ въ древней Руси существовало также пѣніе демественное, бывшее первоначально духовной музыкой, предназначавшейся для домашняго употребленія. Съ XVI, или XVII вѣка демественное пѣніе стали примѣнять при церковномъ богослуженіи и для него существовало особое знамя, т. е., система безлинейныхъ звуковыхъ начертаній.

Посредствующимъ звеномъ между церковной музыкой и свѣтской являются такъ называемые духовные стихи. По своему общему и музыкальному складу, они вполнѣ соотвѣтствуютъ былинамъ и въ нѣкоторыхъ изъ духовныхъ стиховъ видно явное сродство съ богатырскимъ эпосомъ, но по общему своему содержанію, заимствованному изъ религіозныхъ преданій и житій святыхъ, духовные стихи примыкаютъ къ церковной музыкѣ, или, лучше сказать, къ духовной.

ГЛАВА II.

Свѣтская музыка въ древней Россіи.

Свѣтская музыка древней Руси не имѣетъ письменныхъ памятниковъ, восходящихъ ранѣе конца XVII, или даже начала XVIII вѣка, а потому о древнѣйшемъ ея періодѣ можно составить себѣ нѣкоторое понятіе развѣ путемъ предположеній, основанныхъ на общихъ указаніяхъ, встрѣчающихся въ историческихъ памятникахъ, и на выводахъ по аналогіи съ такъ называемыми народными пѣснями, носящими иногда несомнѣнный отпечатокъ далекой, даже языческой древности.

Тяжкія историческія условія развитія русскаго народа сдѣлали для него невозможнымъ своевременное усвоеніе того слож-

наго музыкальнаго стиля, который выросталъ въ Европѣ при помощи многовѣковой совмѣстной работы ума и музыкальнаго вдохновенія. Такимъ образомъ, когда въ Западной Европѣ уже создавались хитросплетеннѣйшія произведенія контрапунктическаго стиля, на Руси еще не имѣли понятія о музыкѣ многоголосной и русское пѣніе, какъ церковное, такъ и свѣтское, оставалось одноголоснымъ и строго діатоническимъ.

Однакоже, культурная жизнь русскихъ людей по своему развивалась, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, развивалась область ихъ чувства и сознанія. Все это отражалось на складѣ пѣсни, постепенно дѣлавшейся все болѣе изысканной и сложной въ своихъ мелодическихъ формахъ. Одновременно съ тѣмъ, когда въ Западной Европѣ контрапунктъ достигъ своего богатѣйшаго расцвѣта, а затѣмъ, народился новый гомофонный стиль и гармонія, русская пѣсня также развивалась, но исключительно въ мелодическомъ и ритмическомъ направленіи. Такой многовѣковой процессъ совершался, хотя и на мало культурной почвѣ, допускавшей лишь чрезвычайно медленное движеніе впередъ, но онъ, все-таки, не могъ не привести къ осязательнымъ результатамъ. Русская пѣсня получила очень богатыя развѣтвленія и охватила всѣ проявленія жизни, отражая нетолько всѣ радости и печали, но и весь уровень общественнаго и культурнаго развитія русскаго народа въ пѣсняхъ эпическихъ, обрядовыхъ, хороводныхъ, свадебныхъ, подблюдныхъ, величальныхъ, любовныхъ, разбойничьихъ, плясовыхъ и т. д. Во многихъ, чисто лирическихъ пѣсняхъ выраженіе чувства въ текстѣ и музыкѣ достигаетъ большой утонченности, указывающей на происхожденіе этой лирики изъ среды высшихъ классовъ общества, гдѣ подобная утонченность чувства только и могла развиться. Многіе у насъ склонны предполагать, что такъ называемыя народныя пѣсни суть произведенія не всего народа или націи, а только простонародья, но такое заключеніе никоимъ образомъ нельзя считать вѣрнымъ. Русскія пѣсни были всенародными и, вѣроятно, въ большей степени составляли достояніе высшихъ, нежели низшихъ классовъ общества. Лишь крутой переломъ въ развитіи высшихъ классовъ, вызванный реформою Петра, оторвалъ интеллектуальную жизнь этихъ слоевъ общества отъ жизни остального народа и далъ имъ толчекъ въ сторону западноевропейскаго развитія, которое и начало усвоиваться въ видѣ очень поверхностнаго и слѣпого подражанія. Переломъ этотъ отозвался на всѣхъ видахъ искусства и особенно ярко закрѣпленъ въ памятникахъ архитектурныхъ. Русская архитектура достигла своего высшаго самостоятельнаго развитія въ XVII вѣкѣ, но вдругъ совершился крутой переломъ и въ ней явилась слѣпая подражательность, большею частью, самымъ ординарнымъ образцамъ западноевропейскаго искусства. Тоже самое совершилось и съ русской музыкой, но въ этомъ случаѣ вѣрнымъ хранителемъ преданія самостоятельной русской ста-

рины остались низшіе классы русскаго общества, главнымъ образомъ, деревенское простонародье. Русскую пѣсню во всѣхъ ея видахъ и формахъ создало не одно простонародье, а несомнѣнно въ этомъ участвовали въ прежнее время высшіе и просвѣщеннѣйшіе классы. Это участіе не заглохло сразу въ концѣ XVII вѣка, и еще въ первой половинѣ XVIII цесаревна Елисавета Петровна слагала пѣсни—слова и музыку,—которыя потомъ сдѣлались достояніемъ простонародья.

Вообще, въ стариннѣйшихъ образцахъ народной пѣсни также можно найти доказательства того, что онѣ слагались не однимъ только простонародьемъ. Такъ, между обрядовыми пѣснями встрѣчаются имѣющія несомнѣнно языческое происхожденіе. Въ свое время пѣсни эти были, по всей вѣроятности, религіозными гимнами и въ такомъ случаѣ слагались, конечно, не простонародьемъ, а лицами болѣе, или менѣе освѣдомленными въ языческомъ вѣроученіи и обладавшими не совсѣмъ заурядным умственнымъ развитіемъ въ качествѣ жрецовъ языческаго культа. Нельзя, конечно, отрицать того, что многія пѣсни сложились въ самой средѣ деревенскаго простонародья, но еще большее число должно было быть унаслѣдовано имъ отъ болѣе высокихъ общественныхъ слоевъ.

Существующія записи пѣсенныхъ мелодій начали дѣлать сравнительно недавно, не болѣе 150-ти лѣтъ назадъ. Между этими записями встрѣчаются образцы величавой, чисто архаической простоты, заставляющей нѣкоторыхъ изслѣдователей видѣть въ этихъ мелодіяхъ непосредственную связь съ музыкой древнѣйшихъ арійцевъ. Наряду съ этимъ, въ тѣхъ же записяхъ имѣются мелодіи, поражающія свободной стройностью очень богатаго и сложнаго ритма и такой же свободной и своеобразной красотой мелодическихъ оборотовъ. Насколько имѣется свѣдѣній о старинныхъ народныхъ пѣсняхъ другихъ странъ, а также и о пѣсняхъ современныхъ—по сравненію съ ними мелодіи русскихъ пѣсенъ далеко превосходятъ ихъ и ритмическимъ и мелодическимъ богатствомъ, занимая въ музыкѣ этого рода первенствующее мѣсто.

Всѣ образцы русской старинной пѣсенной мелодіи объединяются общимъ признакомъ—отсутствіемъ въ нихъ слѣдовъ вліянія гармонической музыки. Формы гармоническихъ каденцій, сложившіяся на Западѣ въ XVII вѣкѣ, разрушили старинную систему церковныхъ ладовъ и утвердили на ея развалинахъ два лада новой музыки: мажоръ и миноръ, но эти вліянія не коснулись склада русской старинной музыки. Всѣ старинныя пѣсенныя мелодіи русскаго народа можно ввести въ рамки одного изъ церковныхъ ладовъ западноевропейской музыки, но гармоническій миноръ въ нихъ совершенно отсутствуетъ и притомъ въ такой степени, что, если встрѣчается русская пѣсенная мелодія, заключающая въ себѣ ступени, характеризующія гармоническій минорный ладъ, то всякую подобную мело-

дію безъ колебанія слѣдуетъ отнести либо къ новѣйшимъ пѣснямъ, сложеннымъ послѣ проникновенія къ намъ въ XVIII вѣкѣ гармонической музыки, либо къ пѣснямъ, испорченнымъ позднѣйшими измѣненіями.

Теоретическія опредѣленія особенностей русской народной пѣсни по отношенію къ ея звуковому складу дѣлались различнымъ образомъ, причемъ, нѣкоторые въ основу брали октавные звукоряды, иные — соединенные и разъединенные тетрахорды, а также и другія теоретическія схемы. По нашему мнѣнію, подобныя теоретическія опредѣленія звукового состава пѣсенныхъ мелодій имѣютъ совершенно то же значеніе, какъ и опредѣленія грамматическія по отношенію къ языку. Когда составляютъ грамматику языка, раньше ее не имѣвшаго и не знавшаго, то не изобрѣтаютъ новыхъ грамматическихъ категорій, а берутъ тѣ изъ употреблявшихся ранѣе, въ другихъ языкахъ, которыя отвѣчаютъ формамъ даннаго языка и объясняютъ его строеніе. Главная особенность старинныхъ русскихъ мелодій заключается въ ихъ неуклонномъ діатонизмѣ, не знающемъ никакихъ отступленій. Слагалась русская старинная музыка совершенно внѣ подчиненія какимъ либо предвзятымъ теоретическимъ основамъ и единственнымъ руководствомъ въ этомъ построеніи служило непосредственное чувство. Въ качествѣ теоретическаго опредѣленія для русской старинной мелодіи нужна просто грамматика строго діатоническаго строя, а такая грамматика давно уже выработана музыкальными теоретиками западноевропейскихъ среднихъ вѣковъ и отчасти новаго времени. Прилагая категоріи этой грамматики, т. е. ученіе о церковныхъ ладахъ, къ старинной русской музыкѣ, мы видимъ, что всѣ ея формы находятъ свое объясненіе въ музыкально-теоретическихъ положеніяхъ церковныхъ ладовъ и потому считаемъ совершенно излишнимъ изобрѣтеніе какой-либо новой теоретической системы, спеціально для примѣненія къ русской музыкѣ. Но, зато, считаемъ тѣмъ необходимѣе дополненіе ученія о церковныхъ ладахъ всѣми тѣми особенностями, которыя могутъ быть подмѣчены въ складѣ русскихъ мелодій. До сихъ поръ дѣлалось совсѣмъ наоборотъ, а именно: изобрѣтались, большею частью, какія нибудь своеобразныя музыкальныя системы, но никто еще не сдѣлалъ попытки теоретическаго обоснованія тѣхъ особенностей русской старинной мелодіи, которыми она отличается отъ мелодій западноевропейскихъ, построенныхъ въ предѣлахъ церковныхъ ладовъ. При такихъ условіяхъ, пока не явится какое либо дѣйствительно прочно обоснованное изслѣдованіе особенностей русской мелодіи, мы считаемъ вполнѣ достаточнымъ для объясненія ихъ примѣненіе системы церковныхъ ладовъ Запада.

На основаніи вышесказаннаго, подлинность старинной русской мелодіи по отношенію къ ея звуковому составу можно опредѣлить такими признаками: 1) она должна быть строго

діатонической; 2) ея мелодическое движеніе и объемъ звуковъ должны подходить подъ опредѣленіе условіями склада одного изъ западныхъ церковныхъ ладовъ. Иногда, хотя и рѣдко, старинная русская мелодія можетъ быть пріурочена къ мажорному ладу, но никогда къ минорному, какъ противорѣчащему діатоническому складу основной системы русской музыки. Эти положенія объ основныхъ признакахъ подлинности старинной мелодіи не могутъ быть опровергнуты тѣми новѣйшими записями русскихъ деревенскихъ пѣсенъ, въ которыхъ иногда встрѣчаются минорные обороты. Всего вѣроятнѣе, что въ этомъ сказываются слѣды вліянія новѣйшей городской музыки на деревенскую пѣсню, или же вліяніе широко распространенной въ народѣ гармоники—инструмента рѣшительно враждебнаго подлинному діатоническому складу старинной русской мелодіи. Въ томъ и другомъ случаѣ такіе минорные обороты будутъ новѣйшими наслоеніями, искажающими первоначальный складъ старинной музыки.

Если мелодическій составъ этихъ пѣсенъ можетъ быть согласованъ съ западноевропейской системой церковныхъ ладовъ, то ритмическое строеніе въ нихъ отличается такой свободой и такимъ разнообразіемъ комбинацій тактовыхъ единицъ ритма, что русская пѣсенная мелодія въ этомъ отношеніи стоитъ совершенно особнякомъ въ европейской музыкѣ. Между прочимъ, въ русскихъ пѣсняхъ еще недавно пятидольный размѣръ составлялъ явленіе совсѣмъ обыкновенное,—изрѣдка встрѣчался и семидольный. Сверхъ того, совершенно обычными приходится считать всякія комбинаціи разнородныхъ размѣровъ, какъ напримѣръ, вставки нечетныхъ тактовъ между четными и наоборотъ, или же такія комбинаціи, гдѣ, напримѣръ, первая часть мелодіи идетъ въ пятидольномъ размѣрѣ, а заключительная—въ трехдольномъ („Во лузяхъ". Сбор. М. А. Балакирева). Попадаются комбинаціи еще болѣе сложныя и своеобразныя, но до сихъ поръ эта сторона склада русскихъ пѣсенныхъ мелодій не подвергалась основательному изслѣдованію, а потому и не выяснено никакихъ общихъ правилъ и законовъ.

Мелодіи былинныхъ сказаній по своимъ особенностямъ мелодическимъ и ритмическимъ совершенно сходны съ мелодіями пѣсенными. Въ русскомъ эпосѣ, т. е. въ былинахъ, относящихся къ различному времени и мѣсту, стихотворный размѣръ текста опредѣляется ритмомъ мелодіи. Въ правильномъ стихотворномъ размѣрѣ краткій слогъ представляетъ величину недѣлимую и, вообще, число слоговъ почти не можетъ быть произвольно увеличиваемо, не внося въ стихотворный размѣръ существеннаго измѣненія. Въ музыкѣ каждый звукъ мелодіи отвѣчаетъ ли онъ долгому, или короткому слогу текста, можетъ быть раздробленъ на меньшія величины, не увеличивая тѣмъ общаго протяженія мелодіи и не измѣняя основной сущности ритма. На каждую изъ раздробленныхъ частей основной величины

тактовой доли можетъ быть подставленъ слогъ текста, причемъ, такое увеличенное количество слоговъ нарушитъ правильность стихотворнаго размѣра. Это было замѣчено нѣкоторыми собирателями русскихъ былинъ, которые въ исполненіи пѣвца слышали все время неизмѣнно правильный ритмъ, а, просматривая затѣмъ записанный ими текстъ, очень часто встрѣчали значительныя неправильности стихотворнаго размѣра. Причины этого явленія они не умѣли объяснить, а, между тѣмъ, она заключается просто въ господствѣ размѣра музыкальнаго надъ ритмомъ словеснаго текста. Преобладающее значеніе нетолько въ былинныхъ сказаніяхъ, но и въ пѣсняхъ, музыки надъ текстомъ объясняется тѣмъ обстоятельстомъ, что слагатели, какъ былинъ, такъ и пѣсенъ, не были знакомы ни съ какими правилами стихосложенія, а потому не могли и подчиняться имъ, между тѣмъ, какъ ритмъ музыкальный они усвоивали почти отъ рожденія, начиная съ пѣсенъ матери, пѣвшей надъ колыбелью. А потому у слагателей, бывшихъ одновременно авторами текста и напѣва, существовало только чувство размѣра музыкальнаго, получавшее вслѣдствіе этого полнѣйшее господство надъ размѣромъ стиха. Тоже самое явленіе наблюдается и въ такъ называемыхъ духовныхъ стихахъ, гдѣ стихотворный размѣръ совсѣмъ почти не выдерживается, между тѣмъ какъ музыкальный ритмъ остается твердымъ и яснымъ,

Что касается инструментальной музыки въ древней Руси, то мы имѣемъ лишь такія свидѣтельства, которыя подтверждаютъ ея существованіе и широкое распространеніе, но затѣмъ нѣтъ никакихъ, сколько нибудь опредѣленныхъ свѣдѣній относительно ея склада и характера. Лѣтопись говоритъ, напримѣръ, о военной музыкѣ, сопровождавшей Святослава въ походѣ на Болгарію, причемъ, упоминаются „бубны, трубы и сопѣли“. Въ лѣтописи количество войска у кн. Юрія Владиміровича опредѣляется числомъ знаменъ (30), трубъ и бубновъ (140). Въ описаніи междуусобицы Новгорода со Владиміромъ (1216 г.) указывается, что первый выставилъ въ поле 60 трубъ, а второй 40 трубъ и 40 бубновъ. Изъ этого вытекаетъ, что число музыкальныхъ инструментовъ находилось въ извѣстномъ соотвѣтствіи съ числомъ ополченія. Въ указаніяхъ, относящихся къ XI вѣку, сообщается, что при дворѣ кн. Кіевскаго многочисленные хоры игрецовъ на разныхъ инструментахъ составляли постоянную принадлежность собраній и пировъ; при этомъ, находились, конечно, не менѣе многочисленные хоры пѣвцовъ. На старинной фрескѣ Софійскаго собора въ Кіевѣ, относимой къ XI вѣку, имѣются изображенія игрецовъ на флейтахъ, прямыхъ трубахъ и струнныхъ инструментахъ, вродѣ арфы и теорбы. Что касается до самой музыки, исполнявшейся на этихъ инструментахъ, то о ней мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній, какъ не имѣемъ вообще, памятниковъ свѣтской музыки, относящихся къ древнимъ періодамъ русской жизни.

Относительно начала времени, когда въ Россію стала проникать инструментальная музыка съ Запада, опредѣленныхъ свѣдѣній нѣтъ, но можно дѣлать нѣкоторыя, болѣе или менѣе вѣроятныя предположенія. Начало западнаго вліянія, быть можетъ, относится ко второй половинѣ XV вѣка, когда царь Іоаннъ III вступилъ въ бракъ съ Софіей Палеологъ. Принцесса эта получила свое воспитаніе и образованіе въ Италіи, гдѣ въ XV вѣкѣ музыка составляла необходимую принадлежность воспитанія въ средѣ высшихъ классовъ общества, при чемъ дѣвицы и тогда обучались игрѣ на клавесинѣ, тогда уже значительно распространенномъ въ Италіи. Софія Палеологъ прибыла въ Москву съ цѣлой свитой знатныхъ особъ обоего пола, между которыми большинство, вѣроятно, обладало музыкальнымъ образованіемъ, хотя бы въ видѣ умѣнья пѣть или играть на какомъ либо инструментѣ. Въ лѣтописныхъ сказаніяхъ глухо упоминается, что въ концѣ XV, или въ самомъ началѣ XVI вѣка въ Москву выписанъ былъ „нѣмецъ игрецъ на органѣ". Изъ этого можно вывести заключеніе, что если выписанъ былъ игрецъ, то несомнѣнно, находился въ наличности и инструментъ, на которомъ онъ могъ показывать свое искусство. Въ XVI и XVII вѣкахъ государи Западной Европы посылали московскимъ царямъ въ подарокъ разные музыкальные инструменты, главнымъ образомъ, органы и клавесины. Царю Ѳеодору Іоанновичу былъ, напримѣръ, присланъ изъ Англіи клавесинъ, роскошная отдѣлка котораго и пріятные звуки приводили въ восхищеніе посѣтителей царскихъ палатъ. Изъ этого опять слѣдуетъ, что въ палатѣ, кромѣ инструмента, былъ кто нибудь умѣвшій играть на немъ и, конечно, такой игрецъ могъ исполнять только западноевропейскую музыку, ибо русской музыки для клавесина не существовало. Дѣти Бориса Годунова уже обучались игрѣ на клавесинѣ.

Въ XVI вѣкѣ московская Нѣмецкая слобода представляла весьма значительный поселокъ, жившій вполнѣ самостоятельной жизнью и поддерживавшій постоянную связь съ Западной Европой. Въ слободѣ въ это время уже имѣлась церковь, въ которой былъ, конечно, и органъ; кромѣ того, въ концѣ XVI вѣка при церкви была открыта и школа, бывшая первымъ общеобразовательнымъ учрежденіемъ въ Москвѣ, существующимъ и до сихъ поръ. Въ такой школѣ, конечно, преподавалась и музыка не только въ видѣ хорового пѣнія, но также игры на инструментахъ, какъ это дѣлалось при всѣхъ церковныхъ школахъ въ Германіи. Несмотря на всю обособленность жизни Нѣмецкой слободы, она имѣла, все-таки, постоянныя сношенія съ Москвой и ея жителями, особенно съ лицами торговаго класса. Имѣются свѣдѣнія, что между многими коренными москвичами и чужеземными обитателями нѣмецкой слободы существовали нетолько торговыя отношенія, но и дружескія связи. Посѣщая своихъ чужеземныхъ сосѣдей, москвичи непремѣнно должны были имѣть

случай слушать и чужеземную музыку, исполняемую въ пѣніи, или на инструментахъ. При этомъ, многое должно было запоминаться москвичами, ибо жители Нѣмецкой слободы, вѣроятно, были знакомы лишь съ простѣйшими и доступнѣйшими музыкальными произведеніями западной литературы того времени, а потому усвоить ихъ было не трудно и кореннымъ москвичамъ, если они сколько нибудь интересовались музыкой и обладали прирожденнымъ слухомъ.

Древняя Русь имѣла также нѣчто вродѣ профессіональнаго класса музыкантовъ, въ видѣ такъ называемыхъ скомороховъ. Время начала скоморошества на Руси неизвѣстно, какъ неизвѣстно не только его происхожденіе, но даже самая этимологія слова „скоморохъ". Скоморошество едва ли возникло безъ вліянія извнѣ, но откуда шли эти вліянія въ настоящее время рѣшить трудно, если только возможно. Между прочимъ, въ рукописяхъ XIII вѣка, гдѣ говорится объ „игрецахъ", „скоморохахъ", встрѣчается и „шпильманъ", слово чисто нѣмецкое; изъ него впослѣдствіи вышло существительное „шпынь" и производный отъ него глаголъ „шпынять". На этомъ основаніи можно было бы предположить воздѣйствіе западныхъ вліяній, но, съ другой стороны, скоморошество могло получить свое начало и изъ Византіи. Имѣются, напримѣръ, извѣстія, что въ Византіи, во время торжественной императорской трапезы по случаю пріема русской княгини Ольги, т. е., еще въ IX вѣкѣ, гостей забавляли цѣлыя дружины актеровъ, танцовщиковъ и пѣвчихъ. Древніе русскіе скоморохи, эти бродячіе умѣльцы, были въ одно и то же время пѣвцами, музыкантами, мимами, танцорами, клоунами и авторами импровизаторами исполняемыхъ произведеній. Зачатки пѣнія, соединеннаго съ дѣйствіемъ имѣются уже въ старинныхъ хороводныхъ пѣсняхъ, частью сохранившихся и до сихъ поръ. У скомороховъ пѣніе, соединенное съ дѣйствіемъ, имѣло иногда видъ небольшихъ піесъ или интермедій. Главнымъ же образомъ, скоморохи въ своихъ произведеніяхъ были представителями общественной сатиры, отзывавшейся, говоря языкомъ нашего времени, на злобу дня.

Судя по сохранившимся извѣстіямъ, скоморохи были желанными гостями на всякихъ праздникахъ, торжищахъ, свадьбахъ и т. п. Зазывали ихъ для потѣхи на нѣсколько дней въ дома зажиточныхъ людей, гдѣ они находили кровъ, пищу и угощеніе „зеленымъ виномъ". Вообще же скоморохи вели жизнь бродячую и съ самыхъ давнихъ поръ пользовались неособенно хорошей репутаціей относительно нравственности, хотя къ упоминаніямъ о нихъ прибавлялись эпитеты „веселые", „вѣжливые". Когда въ половинѣ XVII вѣка скоморошество начало переходить отъ бродячей жизни къ осѣдлой, то вмѣстѣ съ тѣмъ началось и его паденіе, такъ что въ скоромъ времени оно совсѣмъ исчезло.

Заимствованныя изъ Византіи аскетическія воззрѣнія русскаго

духовенства заставили его съ самаго начала враждебно отнестись къ свѣтской музыкѣ и пѣснямъ, безъ различія ихъ содержанія. Однакоже художественныя потребности были во всѣхъ классахъ народа достаточно сильны, чтобы никакія запрещенія духовенства не могли остановить ихъ проявленія. Кромѣ формальныхъ запрещеній, духовенство старалось дѣйствовать на сознаніе народа и общества разнаго рода поученіями и сказаніями, гдѣ всякія свѣтскія веселости, въ томъ числѣ музыка и танцы, выставлялись не иначе, какъ дѣломъ бѣсовскимъ, ведущимъ къ вѣчной гибели. Но всѣ эти средства не только мало дѣйствовали на свѣтскихъ людей, но изъ обличительныхъ писаній видно, что въ иныхъ случаяхъ сами представители духовенства увлекались „бѣсовской" забавой игры на инструментахъ и, вообще, свѣтскими веселостями.

Въ половинѣ XVI вѣка духовенство отъ поученій и внушеній перешло постепенно къ суровымъ мѣрамъ строгости. Въ 1551 году на Стоглавомъ соборѣ Грознымъ царемъ было сдѣлано заявленіе, въ которомъ указывалось, что на нѣкоторыхъ народныхъ празднествахъ играютъ „органники и глумотворцы". Соборъ во главѣ объ „игрищахъ елинскаго бѣснованія" велѣлъ „православнымъ христіанамъ на такія игрища не сходиться и чтобы эти игрища были попраны до конца".

Буйный характеръ скоморошескихъ ватагъ, состоявшихъ иногда изъ 50—60-ти человѣкъ, побудилъ многіе монастыри отказать имъ въ правѣ жительства въ монастырскихъ селахъ и слободахъ; въ приговорной грамотѣ монастырскаго собора Троицко-Сергіевской лавры скоморохи приравниваются къ волхвамъ и бабамъ-ворожеямъ, въ грамотѣ говорится такъ: „А волхвей, бабъ-ворожей и скомороховъ бивъ да ограбивъ, да выбити изъ волости вонъ". Во многихъ жалованныхъ грамотахъ, данныхъ князьями монастырямъ, поставлено условіе, чтобы они не допускали скомороховъ на жительство въ монастырскихъ селахъ и деревняхъ подъ страхомъ пени съ жителей села или деревни, нарушившихъ эти правила.

Подъ вліяніемъ всѣхъ этихъ мѣръ, а, можетъ быть, и вслѣдствіе измѣненія условій жизни, скоморошество въ концѣ XVII вѣка совсѣмъ исчезло, хотя нѣкоторые слѣды его сохранились, пожалуй и до нашего времени въ видѣ разныхъ сельскихъ музыкантовъ: балалаечниковъ, лирниковъ и т. д. У бѣлоруссовъ сельскій скрипачъ и теперь еще называется скоморохой.

Между народными музыкальными инструментами древней Руси главную роль играли смычковый гудокъ и гусли. Гудокъ очень давно уже вышелъ изъ употребленія, а гусли продолжали увеличиваться и развиваться въ своемъ устройствѣ почти до нашихъ дней, оставаясь излюбленнымъ инструментомъ преимущественно русскаго сельскаго духовенства.

Въ средней и южной Россіи нерѣдко встрѣчаются такъ называемые лирники, которые сами называютъ свой инструментъ

„рели“ что несомнѣнно составляетъ измѣненіе нѣмецкаго слова Drehleyer, какъ называли подобный же старинный немѣцкій инструментъ, который былъ особенно сильно распространенъ въ Германіи въ XIII и XIV вѣкахъ. Балалайки древняя Русь не знала. Инструментъ этотъ дѣлается извѣстнымъ и употребительнымъ только въ XVII вѣкѣ. Судя по его устройству и по самому названію, балалайка, вѣроятно, заимствована у какихъ либо монгольскихъ кочевниковъ и ея распространеніе совпало уже съ паденіемъ русской старинной музыки, уступившей мѣсто вліянію Запада, съ половины XVII вѣка хлынувшему широкой волной.

ГЛАВА III.

Начало западнаго вліянія на русскую музыку.

Какъ выше было уже сказано, западноевропейская музыка, по всей вѣроятности, начала проникать въ московскую Русь начиная со второй половины XV вѣка. Въ XVI вѣкѣ при дворѣ московскихъ царей существовала уже такъ называемая потѣшная палата, непремѣнную принадлежность которой составляли, между прочимъ, органы и клавесины. Въ XVII вѣкѣ при дворѣ царя Михаила Ѳеодоровича музыка, по видимому, играла значительную роль, но какихъ либо подробностей о томъ, каковы были формы этой музыки, мы не имѣемъ. При благочестивомъ царѣ, Алексіѣ Михайловичѣ, свѣтская музыка подвергалась на нѣкоторое время гоненію и была замѣнена „государевыми пѣвчими дьяками“, пѣвшими „строчные и демественные большіе стихи“. Впрочемъ, дѣло на этомъ остановилось не особенно долго и въ сентябрѣ 1674 года „великаго государя тѣшили и въ арганы играли, а игралъ въ арганы нѣмчинъ и въ сурмы и трубы трубили и въ суренки играли и по накрамъ и по литаврамъ били во всѣ“.

Въ „Лѣтописи русскаго театра“, изданной Носовымъ, говорится между прочимъ, что театральныя представленія въ Москвѣ начались съ 1661 года, въ семнадцатый годъ царствованія царя Алексѣя Михайловича, вскорѣ по возвращеніи русскаго посольства изъ Флоренціи. Посольство, между прочимъ, присутстовало во Флоренціи на представленіи комедіи, поставленной ради его прибытія и списокъ этой комедіи былъ присланъ царю Алексѣю Михайловичу черезъ посланника Василія Лихачева. „Царь Алексѣй Михайловича, ради супруги своея, Маріи Ильиничны и знаменитыхъ русскихъ бояръ потѣхи указалъ быть представленію сей комедіи въ кремлевскомъ дворцѣ въ торжественные и праздничные дни, также на масляницѣ, на святкахъ, въ дни Пасхи; а для перваго представленія до

сихъ поръ еще не бывалыхъ въ Россіи забавъ, царь Алексѣй Михайловичъ избралъ день 26 января, день его бракосочетанія".

Эта Флоренцинская комедія давалась, вѣроятно, неоднократно, но сюжетъ ея и содержаніе намъ неизвѣстны. Она дѣлится не на акты или дѣйствія, а на 6 „декорацій", т. е. сценическихъ перемѣнъ, которыя описываются въ „Лѣтописи русскаго театра". Для образца мы приводимъ описаніе первой декораціи: „Объявилися Палаты, а въ Палатахъ море, колеблемо волнами, а въ море рыбы, а на рыбахъ люди ѣздятъ, а въ верху Палаты—небо, а на облакахъ сидятъ люди и почали облака съ людьми спускаться на землю и подхватя съ земли человѣка подъ руки, опять поднялись на небо, а тѣ люди, которые сидѣли на рыбахъ, туда же поднялись". Описаніе остальныхъ картинъ приблизительно таково же и вывести изъ него понятіе о какомъ нибудь опредѣленномъ сюжетѣ, едва ли возможно.

Въ слѣдующіе затѣмъ годы для царской потѣхи представляемы были „флоренцинскія комедіи" и „польскіе жарты".

Послѣ кончины царицы Маріи Ильиничны, послѣдовавшей въ 1669 году, былъ наложенъ трауръ, продолжавшійся до января 1671 года, когда воспослѣдовало второе бракосочетаніе съ Наталіей Кирилловной Нарышкиной. По окончаніи торжественныхъ дней царскаго бракосочетанія, театральныя представленія переведены въ царское село Преображенское, которое по сему случаю названо „потѣшнымъ дворомъ".

Московскіе бояре и боярыни, желая потѣшить новобрачныхъ, сговорились разыграть въ царской потѣшной палатѣ комедію, самими ими сочиненную изъ сказокъ въ разговорахъ „съ пѣснями и плясками". Комедія эта называлась „Яга-Баба".

Въ томъ же году, кромѣ театра, устроеннаго въ царскомъ селѣ Преображенскомъ, знаменитые московскіе бояре, какъ то: Илья Даниловичъ Милославской, Артемонъ Сергѣевичъ Матвѣевъ, Юрій Алексѣевичъ Долгорукій и Василій Борисовичъ Шереметьевъ завели свои домашніе театры, на коихъ въ торжественные праздничные дни сами разыгрывали комедіи, сказки, а иногда ихъ барскіе люди и барскія барыни (барскими людьми назывались бѣдные дворяне, находившіеся у бояръ въ легкихъ прислугахъ, а барскими барынями назывались лучшія прислужницы).

Съ переведеніемъ изъ кремлевскаго дворца театральныхъ представленій въ царское село Преображенское, царь Алексѣй Михайловичъ повелѣлъ быть главнымъ директоромъ надъ ними боярину Артемону Сергѣевичу Матвѣеву и приказалъ для своего царскаго дома потѣхи выписать изъ Нѣмеціи комедіантовъ, танцовщиковъ, музыкантовъ и прочихъ „знахарей", принадлежащихъ къ театру.

„Іюня 8 1671 года, въ царскомъ селѣ Преображенскомъ, на

потѣшномъ дворѣ, въ день рожденія царевича Ѳеодора Алексѣевича, боярами и боярынями представленъ: „Туръ" комедія сказка съ пѣснями славянскими, уральскими, польскими танцами и разными играми (Туръ—богъ древнихъ кіевлянъ, празднество которому называлось „Семикъ"). Августа 26, въ день тезоименитства царицы Натальи Кирилловны боярами и боярынями представленъ: „Праздникъ Услада", баснословная комедія съ пѣснями и плясками".

Такъ повѣствуетъ „Лѣтопись русскаго театра" о первоначальныхъ драматическихъ и музыкально-драматическихъ представленіяхъ при дворѣ царя Алексѣя Михайловича. Начало этихъ представленій, въ которыхъ и музыка играла по видимому значительную роль, совпадаетъ со временемъ самыхъ суровыхъ гоненій на скомороховъ. Послѣдніе, судя по этому подверглись опалѣ, вѣроятно за распущенность своего поведенія, а, быть можетъ, и за слишкомъ большую свободу общественной сатиры, представителями которой они также являлись.

Подъ мѣсяцемъ іюнемъ 1672 года, въ „Лѣтописи русскаго театра" записано нижеслѣдующее:

„Воскресенье 30 дня. Сего дня прибыли въ Москву, выписанные изъ Нѣмеціи комедіанты, между коими находилась первая славившаяся копенгагенская актриса, Анна Планскон, танцоры, танцорки, музыканты и пр. знахари, принадлежащіе къ позорищнымъ играмъ, кои повеленіемъ царя Алексѣя Михайловича нарочито выписаны; они били челомъ Алексѣю Михайловичу, а царь ихъ принялъ ласково и вопросилъ директора нѣмецкихъ представляльщиковъ комедій черезъ его любимаго толмача саксонца Алексѣя Плѣшникова объ ихъ позорищахъ; директоръ нѣмецкихъ комедіантовъ въ тотъ же моментъ подалъ черезъ толмача Его Царскому Величеству репертуаръ, въ которомъ толмачъ прочелъ царю нижеслѣдующія піесы: „Навуходоносоръ", „Блудный сынъ", „Сожженіе трехъ отроковъ въ печи", „Царь Ассуръ". Всѣ оныя комедіи, мистеріи въ лицедѣйствіяхъ съ мусикійскими инструментами, а нѣкоторыя изъ оныхъ съ танцами. По прочтеніи толмачемъ репертуара царь призадумался и вопросилъ своего отца духовнаго, не противно ли будетъ таковое лицедѣйствіе правиламъ христіанскія вѣры и обычаю русскому? Отецъ духовникъ отвѣчалъ царю: „Ежелибъ таковыя позорища были нравомъ вредны, то христолюбивые государи иныхъ земель и у себя ихъ не имѣлибъ, но всякое веселеніе и пляска позволительны въ дни воскресные и праздничные, тому и примѣры есть, что и при императорахъ Палеологахъ таковыя игрища запрещены не были и въ потѣху царей, въ царьградскихъ палатахъ игралися; царь Алексѣй Михайловичъ, услыша таковой отзывъ отца духовника о вышеупомянутыхъ позорищахъ, до селѣ еще на святой Руси не бывалыхъ, далъ позволеніе нѣмецкимъ комедіантамъ открыть первое пред-

ставленіе для потѣхи Его Царскаго Величества комедіею-мистеріею „Навуходоносоръ“ въ царскомъ селѣ Преображенскомъ.

По указу Его Царскаго Величества Алексѣя Михаиловича, въ день вступленія его на престолъ, въ театрѣ, царскомъ селѣ Преображенскомъ, нѣмецкими, нарочито выписанными изъ Германіи комедіантами, представленъ въ первый разъ „Навуходоносоръ или какъ царица Юдифь царю Алаферну голову отсѣкла“.

Русскій текстъ для „Навуходоносора“ написалъ, бывшій тогда еще простымъ іеромонахомъ, извѣстный Симеонъ Полоцкій. На представленіи сей комедіи присутствовалъ царь Алексѣй Михайловичъ со всѣмъ дворомъ своимъ; поѣздъ начался въ 10 часовъ утра, тотчасъ послѣ обѣда царскаго.

„Прибывъ на мѣсто, вышли чинно изъ экипажей и пошли кому куда слѣдовало; Артемонъ Сергѣевичъ, какъ набольшій въ домѣ, встрѣтилъ гостей у самаго входа и каждому указывалъ мѣсто. Возлѣ себя царь посадилъ князя Грузинскаго, по лѣвую руку велѣлъ стать переводчикамъ: Алексѣю Плѣшникову, Гроцію и Винію; позади царя сталъ пасторъ фонъ-Розенбергъ, главный врачъ царскій; комнатные и думные дворяне помѣстились около царя полукружіемъ на лавкахъ; стольники, постельники, жильцы и боярскіе дѣти стали на помосткахъ, окружный бояринъ хлопоталъ и смотрѣлъ за порядкомъ, зажигалъ свѣчи и распоряжался на сценѣ; царь былъ веселъ, онъ быстро голубыми глазами осматривалъ залу театра и приготовленія; все готово, сказалъ царю окружный начальникъ. Царь подалъ знакъ рукою, музыка заиграла и началось представленіе; по окончаніи комедіи начались пляски нѣмецкія. Царь былъ очень доволенъ сей нововведенной въ Россіи забавой и щедро наградилъ нѣмецкихъ комедіантовъ.

Съ сего 1672 года, съ іюля 13 дня начались въ Россіи въ первый разъ позорища, т. е. представленія комедій и баловъ съ иностранными плясками, а до сего времени бояре потѣшались только соколиною и псовою охотою, а простонародье кулачными боями и травлею звѣрей“.

Съ этого времени при дворѣ Алексѣя Михайловича начинается исполненіе такого рода мистерій, которыя въ нашемъ смыслѣ должны быть названы духовными операми или ораторіями, поставленными на сценѣ. Текстъ для нихъ большею частью сочинялся Симеономъ Полоцкимъ. Апрѣля 13, 1675 года исполнялась, между прочимъ, мистерія „Страсти Ісуса“.

Однако на ряду съ этими библейскими представленіями, давались и свѣтскія комическія піесы, сочиняемыя нѣкоторыми изъ нѣмецкихъ комедіантовъ. Кромѣ царской палаты представленія давались и во дворахъ нѣкоторыхъ изъ бояръ, такъ напримѣръ, князя В. В. Голицына, боярина А. С. Матвѣева, князя Я. Н. Одоевскаго и боярина В. Б. Шереметьева, причемъ исполнителями являлись ихъ собственные домашніе актеры.

Въ 1675 году, въ теремѣ Софіи Алексѣевны придворными ея дѣвицами и боярами на славянскомъ языкѣ представлено „Русалки или славянскія Нимфы", баснословныя комедіи съ пѣніемъ и танцами. Авторомъ была сама царевна, которая вообще любила театральныя представленія, сама сочиняла, переводила піесы и разыгрывала ихъ съ придворными дѣвицами въ своихъ теремахъ.

Библейскія мистеріи разыгрывались также и въ Заиконоспасской академіи ея студентами. Между прочимъ ими однажды была исполнена шутливая музыкальная драма въ двухъ дѣйствіяхъ „Мудрыя и глупыя дѣвы" сочиненіе Ренуара.

Иногда въ селѣ Преображенскомъ, на потѣшномъ дворѣ давались и піесы народнаго характера, какъ напримѣръ: „Коза въ сарафанѣ" или „Шаманъ сибирскій", въ которыхъ исполнителями являлись боярскіе люди и барскія барыни. Такого рода спектакли давались постоянно въ Москвѣ, какъ въ царской потѣшной палатѣ, такъ и у бояръ. Музыка, вѣроятно, была непремѣнной принадлежностью всѣхъ или почти всѣхъ представленій такого рода, но какова была она, объ этомъ не сохранилось рѣшительно никакихъ извѣстій, ни одного раза даже не упомянутъ какой нибудь композиторъ изъ числа сочинявшихъ музыку для всѣхъ этихъ волшебныхъ комедій и мистерій. Съ наибольшей вѣроятностью нужно предположить, что вся музыка составлялась заѣзжими музыкантами, быть можетъ, бравшими уже что нибудь готовое и примѣнявшими къ новымъ текстамъ, а, быть можетъ, и сочинявшими вновь. Во всякомъ случаѣ музыка, вѣроятно, была гармонической. Что касается до піесъ съ русскими сюжетами, сопровождавшимися пѣніемъ и плясками, то въ этомъ случаѣ, нужно думать, пользовались народными напѣвами, обрабатывая ихъ въ формахъ музыки западноевропейской, гармонической, а не въ видѣ одноголосныхъ мелодій.

Быть можетъ, измѣненіе коренного склада русскихъ національныхъ мелодій началось уже съ того времени, когда заѣзжіе иностранные музыканты должны были такъ или иначе приспособить русскія темы къ своему музыкальному складу. Между ними едва ли были музыканты, обладавшіе болѣе или менѣе значительнымъ образованіемъ. Вѣроятнѣе всего, что пріѣзжали просто цеховые ремесленники въ дѣлѣ музыки, которые и подлаживали, какъ умѣли, народныя мелодіи незнакомаго имъ склада. Конечно, при этомъ имъ не могла притти въ голову мысль о возможности подчинить гармонію этимъ мелодіямъ, особенности которыхъ должны были казаться имъ продуктомъ музыкальнаго невѣжества. Хотя система церковныхъ ладовъ, въ области которыхъ могли бы найти мѣсто и русскія народныя мелодіи, была разрушена только въ началѣ XVII вѣка, а мажоръ и миноръ получили господствующее положеніе сравнительно недавно, но они такъ быстро захватили

всю практическую музыку, что о церковныхъ ладахъ на Западѣ имѣли понятіе лишь музыканты, получившіе особенно серьезное теоретическое образованіе; такіе, конечно, не попадали въ Россію.

Западноевропейскія вліянія отразились на русской церковной музыкѣ первоначально черезъ посредство православныхъ братствъ югозападной Руси, во второй половинѣ того же XVII столѣтія. Главной цѣлью братствъ была борьба противъ католичества, которая усердно поддерживалась въ русскихъ областяхъ, находившихся подъ властію и вліяніемъ Польши. Однимъ изъ могущественнѣйшихъ средствъ привлеченія на лоно католической церкви была многоголосная церковная музыка, опиравшаяся на поддержку церковнаго органа. Православная церковь не допускаетъ употребленія при богослуженіи музыкальныхъ инструментовъ, въ томъ числѣ и органа, но относительно многоголосія музыкальнаго никакихъ воспрещеній не существуетъ, а потому православныя югозападныя братства и рѣшили для болѣе успѣшной борьбы противъ захватовъ католицизма усвоить многоголосную музыку для православнаго богослуженія въ видѣ хорового пѣнія. Это нововведеніе повело за собою и другое, а именно: въ письмѣ многоголосная музыка можетъ быть выражена только знаками, имѣющими совершенно опредѣленное ритмическое значеніе, поэтому крюковыя знамена, бывшія тогда въ употребленіи въ русской церковной музыкѣ, оказались не примѣнимыми для этой цѣли. Такимъ образомъ, отъ латинянъ нужно было заимствовать не только музыкальное многоголосіе, но и нотное письмо. Какъ то, такъ и другое заимствованіе было сдѣлано, какъ будто умышленно, въ несовсѣмъ полной, слегка измѣненной формѣ, дабы внѣшнимъ образомъ сохранить за православной многоголосной музыкой отличіе отъ многоголосной музыки римско-католической. Что касается музыкальнаго склада, то первоначальныя многоголосныя сочиненія русской церковной музыки дѣйствительно рѣзко отличались отъ западноевропейскихъ, но это было отличіе чисто отрицательнаго свойства, ибо заключалось лишь въ полнѣйшей неумѣлости и музыкальномъ невѣжествѣ русскихъ многоголосныхъ сочинителей.

Что же касается нотнаго письма, то въ немъ приняты были совершенно внѣшнія отличія. Церковные сборники старинныхъ римскихъ богослужебныхъ пѣснопѣній, такъ называемыхъ григоріанскихъ хораловъ, печатаются и до сихъ поръ на четырехлинейной нотной системѣ, старинными квадратными нотами. Въ русскомъ церковномъ нотномъ письмѣ въ основу принята пятилинейная система, какъ и въ новой западноевропейской музыкѣ. Что же касается музыкальныхъ знаковъ, т. е. нотъ и паузъ, то имъ дана форма, значительно отличающая ихъ отъ нотъ и паузъ западноевропейскихъ и лишь отчасти напоминающая квадратныя хоральныя ноты. Точно также

въ русской нотной системѣ ключъ взятъ несходный ни съ однимъ изъ ключей, употребительныхъ въ западноевропейской музыкѣ. Впрочемъ, пожалуй, сходство есть въ томъ, что русскій церковный нотный ключъ опредѣляетъ мѣсто звука с или до подобно тому, какъ и одинъ изъ видовъ западноевропейскихъ ключей; разница же заключается въ томъ, что западноевропейскій ключъ опредѣляетъ на линейной системѣ мѣсто звука, который по сольмизаціонной системѣ носитъ названіе c sol fa ut, что равняется одночертному c, а русскій церковный ключъ опредѣляетъ мѣсто звука c fa ut или c малой октавы. Вѣроятно первоначальныя вводители нотнаго письма и многоголосной музыки предполагали посредствомъ своихъ измѣненій замаскировать вынужденныя заимствованія у латинской церкви и придать имъ внѣшній обликъ самостоятельности. Этого они до извѣстной степени даже достигли, ибо нѣкоторые писатели позднѣйшаго времени пытались доказывать, что русское церковно-музыкальное письмо представляетъ совершенно самостоятельное изобрѣтеніе, независимое отъ письма западноевропейскаго. Несмотря на крайне недостаточную обоснованность подобнаго предположенія, оно имѣло своихъ сторонниковъ.

Въ ту эпоху въ русской жизни уже ясно выразилось стремленіе къ сближенію съ Западомъ и введеніе многоголосной музыки не встрѣтило сопротивленія даже въ средѣ церкви. Стоявшій тогда во главѣ ея патріархъ Никонъ отнесся къ этому нововведенію съ полнѣйшимъ сочувствіемъ и много содѣйствовалъ его скорѣйшему распространенію. Что касается самой многоголосной музыки XVII вѣка, то насколько можно судить по рукописямъ, хранящимся въ библіотекѣ Синодальнаго училища въ Москвѣ, качества ея были очень не высоки. Не говоря о массѣ ошибокъ противъ элементарныхъ законовъ гармоніи, самое голосоведеніе обнаруживаетъ безпомощную неумѣлость композиторовъ. Тѣмъ не менѣе многоголосіе быстро привилось и вскорѣ сдѣлалось общимъ достояніемъ музыки русской церкви.

Подобно тому, какъ въ Москвѣ въ Заиконоспасской академіи студентами ея исполнялись „мистеріи въ музыкѣ“ Симеона Полоцкаго, такія же мистеріи ставились и въ Кіево-братской академіи. Авторомъ текста этихъ мистерій былъ тогдашній архимандритъ Новгородо-Сѣверскаго монастыря, Димитрій Саввичъ Туптало, ставшій впослѣдствіи знаменитымъ митрополитомъ Димитріемъ Ростовскимъ, причисленнымъ православной церковью къ лику святыхъ. Димитрію Туптало принадлежали мистеріи, основанныя на евангельской исторіи и носившія названія: „Поклоненіе волхвовъ“, „Страсти Іисуса“, „Воскресеніе Христово“,—или же аллегорическія піесы, среди которыхъ наибольшую извѣстность получила трагедія въ трехъ дѣйствіяхъ „Кающійся грѣшникъ“, которая впослѣдствіи исполнялась въ Петербургѣ, въ театрѣ Зимняго дворца съ хорами и балетомъ,

сочиненными Локателли. Впрочемъ, эта постановка состоялась въ 1757 году, почти черезъ 50 лѣтъ послѣ смерти автора трагедіи.

Въ мистеріяхъ авторы музыки нигдѣ не названы и остаются неизвѣстными, какъ не извѣстна и сама музыка, изъ которой до насъ не дошло никакихъ, даже самыхъ незначительныхъ отрывковъ, такъ что составить о ней какое либо опредѣленное понятіе совершенно невозможно.

Отсутствіе музыкально - теоретическихъ знаній составляло печальную особенность русской музыки вплоть до XVII столѣтія. Всѣ встрѣчающіяся въ музыкальныхъ рукописяхъ свѣдѣнія ограничиваются только наставленіями относительно чтенія безлинейныхъ музыкальныхъ знаковъ или крюковъ; такія наставленія встрѣчаются иногда въ видѣ приложеній въ старинныхъ сборникахъ церковныхъ пѣснопѣній. Только въ XVII вѣкѣ, и то въ концѣ его, начинаютъ появляться труды, нѣсколько отвѣчающіе понятію о музыкальной наукѣ. Наиболѣе важнымъ изъ этихъ трудовъ слѣдуетъ назвать „Извѣщеніе о согласнѣйшихъ помѣтахъ", представляющее наиболѣе полное и обстоятельно составленное руководство къ изученію крюкового церковнаго пѣнія. Авторомъ этого труда былъ старецъ Александръ Мезенецъ, главный дѣятель комиссіи, установившей новое истиннорѣчіе въ церковномъ пѣніи. Онъ былъ монахомъ Саввинскаго монастыря въ Звенигородѣ, а потомъ справщикомъ московскаго Печатнаго Двора во второй половинѣ XVII вѣка. Пр. Д. В. Разумовскій въ своемъ изложеніи правилъ чтенія крюковыхъ знаковъ руководствовался главнымъ образомъ вышеназваннымъ трудомъ А. Мезенца. Позже, трудъ этотъ изданъ полностью съ весьма цѣнными примѣчаніями С. В. Смоленскимъ, подъ названіемъ „Азбука знаменнаго пѣнія старца Александра Мезенца". Казань, 1888 года.

Можно упомянуть еще о Тихонѣ Макарьевскомъ, бывшемъ монахомъ и патріаршимъ казначеемъ, и жившемъ въ Москвѣ во второй половинѣ XVII вѣка. Имъ былъ написанъ „Ключъ, или правила мусикійскаго пѣнія, согласно и чинно сочиненнаго", дошедшій до насъ въ нѣсколькихъ спискахъ.

Труды Александра Мезенца и Тихона Макарьевскаго можно, главнымъ образомъ считать не теоретическими сочиненіями, а лишь толковыми азбуками безлинейнаго музыкальнаго письма. Больше правъ на названіе теоретическаго трактата имѣетъ трудъ ихъ современника, Дилецкаго, родившагося въ Кіевѣ въ 1630 году и учившагося въ Вильнѣ „Свободнымъ наукамъ". Дилецкій познакомился въ Москвѣ съ Григоріемъ Строгановымъ, которому и посвятилъ свой трактатъ, извѣстный въ настоящее время подъ разными заглавіями: 1) „Грамматика или букварь пѣнія мусикійскаго", изданъ въ Смоленскѣ въ 1677 году. 2) „Идеа грамматики мусикіской", составленная въ Вильнѣ и

переведенная на славянскій языкъ въ Москвѣ въ 1679 году и 3) „Мусикія“ 1681 года. Экземпляры трактата Дилецкаго, рукописные и печатные, находятся въ различныхъ библіотекахъ въ Москвѣ и Петербургѣ. Трактатъ захватываетъ главныя основы западноевропейской музыкальной науки, но въ чрезвычайно поверхностномъ и не всегда точномъ изложеніи. Дилецкій повидимому самъ обладалъ весьма недостаточнымъ музыкальнымъ образованіемъ и потому все его изложеніе страдаетъ большой неопредѣленностью и отрывочностью. Въ основѣ своего ученія онъ кладетъ гексахордовую систему музыки и связанную съ нею сольмизацію, въ очень сложныхъ формахъ. Система гексахордовъ и сольмизацій получила свое начало въ западноевропейской музыкѣ и примѣнялась на практикѣ въ теченіе почти 500 лѣтъ, но ко времени появленія трактата Дилецкаго гексахордовая система въ Западной Европѣ была уже оставлена, уступивши мѣсто системѣ октавной, а сольмизація была почти забыта. Всѣ положенія его книги представляютъ очень поверхностный сводъ общихъ правилъ музыкальнаго сочиненія, при чемъ онъ касается также контрапункта и фуги, излагая относящіяся сюда правила довольно неясно и и сбивчиво. Вся музыкальная система Дилецкаго основана на церковныхъ ладахъ, ибо мажоръ и миноръ, тогда уже вполнѣ утвердившіеся въ Западной Европѣ, были ему неизвѣстны. Трактатъ Дилецкаго почитался наиболѣе полнымъ руководствомъ по теоріи музыки и долгое время сохранялъ за собою авторитетное значеніе. Это можетъ лишь служить свидѣтельствомъ того, на какомъ низкомъ уровнѣ стояло тогда музыкальное образованіе не только въ Россіи, но и въ Литвѣ, гдѣ учился Дилецкій. Вліяніе трактата Дилецкаго сказывалось, повидимому, еще сто лѣтъ спустя, когда св. Синодъ печаталъ „Сокращенный обиходъ“ и при немъ „Азбуку начальнаго ученія“, составленную по сольмизаціонной системѣ. Съ точки зрѣнія западноевропейской музыкальной образованности такая азбука была въ то время уже лишеннымъ практическаго смысла анахронизмомъ и ея появленіе въ печати въ Москвѣ можетъ служить лишнимъ доказательствомъ того, что изданіе нотно-богослужебныхъ книгъ находилось въ рукахъ и завѣдываніи лицъ, совершенно лишенныхъ музыкальнаго знанія.

Слѣдующее XVIII столѣтіе ничего не дало русской музыкальной наукѣ въ смыслѣ какихъ либо музыкально-теоретическихъ трудовъ, имѣющихъ непосредственное отношеніе къ русской музыкѣ.

ГЛАВА IV.

Русская музыка въ XVIII столѣтіи.

Петръ Великій и его реформы не имѣли прямого отношенія къ русской музыкѣ, но, тѣмъ не менѣе, могущественно отразились на ней вслѣдствіе коренного измѣненія основныхъ началъ жизни русскаго общества. Петръ Великій мало интересовался музыкой, а если интересовался, то развѣ церковной, ибо самъ нерѣдко пѣвалъ на клиросѣ басовыя партіи въ церковномъ хорѣ и зналъ, слѣдовательно, ноты. Тѣмъ не менѣе, свѣтская музыка была Петру необходима въ связи съ его реформатской дѣятельностью вообще. Если военная музыка требовалась для обученныхъ на европейскій образецъ солдатъ, то, кромѣ того, для ассамблей и празднествъ всякаго рода также нужна была музыка танцевъ и, вообще, подходящая для торжествъ. Петръ имѣлъ даже постоянный оркестръ, для котораго многіе музыканты приглашались изъ за границы. Существуютъ документы, подтверждающіе это, а именно: договоры съ музыкантами, заключенные лицами уполномоченными царемъ. Памятниковъ свѣтской музыки, относящихся къ эпохѣ Петра Великаго, не сохранилось рѣшительно никакихъ, такъ что и относительно этого періода приходится довольствоваться предположеніями.

Что касается музыки военной, то она состояла, конечно, главнымъ образомъ, изъ маршей, и, быть можетъ, извѣстный и въ настоящее время маршъ, носящій названіе „Петровскаго", дѣйствительно относится къ этому времени, хотя вѣроятнѣе болѣе позднее его происхожденіе. Въ ассамблеяхъ музыка нужна была для танцевъ и для развлеченія гостей. Танцы были, конечно, западноевропейскіе и музыка для нихъ бралась, вѣроятно, уже готовая, хотя, быть можетъ, сочинялась иногда и вновь кѣмъ либо изъ пріѣзжихъ музыкантовъ. Относительно того, какой музыкой сопровождались торжественныя празднества и, вообще, что игралось для развлеченія слушателей, нѣтъ никакихъ свѣдѣній. Приглашеннымъ изъ за границы музыкантамъ, между прочимъ, вмѣнялось въ обязанность обучать музыкѣ русскихъ, которыхъ къ нимъ съ этой цѣлью и прикомандировывали. Нерѣдко такими учителями были плѣнные шведы, ибо во время Великой Сѣверной войны было взято въ плѣнъ много музыкантовъ, а также забрано много музыкальныхъ инструментовъ.

Примѣру царя, имѣвшаго свой оркестръ, слѣдовали и богатѣйшіе изъ вельможъ. Такъ напримѣръ, свои оркестры были у кн. Меньшикова, у княгини Черкасской и др. Тогда же стараніями гр. Ягужинскаго при дворѣ начали устраиваться постоянные концерты, при участіи оркестра герцога Голштинскаго,

[illegible] крѣпостныхъ оркестровъ князьями [illegible] [illegible] начатымъ въ 1722 году и продолжавшемся до [illegible] Петра, послѣдовавшей въ 1725 году. Эти оркестры [illegible] состояли изъ иностранцевъ, но [illegible] искусству крѣпостныхъ людей русскихъ вель-можъ и такимъ образомъ, начали появляться крѣпостные ор-кестры [illegible], иногда многочисленные по составу.

Оркестры, составленные изъ иностранныхъ музыкантовъ, иг-рали, конечно, и музыку западноевропейскую. О музыкѣ рус-ской тогда, едва ли могла быть и рѣчь, ибо русскія пѣсни по своему складу не могли подходить къ тѣмъ элементарнымъ гармоническимъ рамкамъ, какими довольствовалась тогда за-падноевропейская музыка танцевъ, маршей и вообще неслож-ныхъ и небольшихъ формъ. Подъ могучимъ давленіемъ воли Петра въ средѣ высшихъ классовъ установилось воззрѣніе, по которому все русское, неподходившее подъ западно-европейскую мѣрку, признавалось продуктомъ варварства и под-лежало осмѣянію и упраздненію. Русскихъ людей стригли, брили и одѣвали ихъ платья по европейскому образцу и той же опе-раціи, вѣроятно, подвергалась и музыка, если только ею интере-совались въ то время. Существуютъ, впрочемъ, указанія, на основаніи которыхъ можно сдѣлать заключеніе, что не всѣ лица высшаго общества отказались отъ русской пѣсни, ибо нѣкото-рые изъ нихъ держали, напримѣръ, оркестры бандуристовъ, а также хоры пѣвчихъ. Тѣмъ не менѣе, рабское преклоненіе пе-редъ всѣмъ иностраннымъ, навѣрное, заставляло измѣнять рус-скія пѣсни такъ, чтобы онѣ подходили къ западноевропейской гармоніи и вообще напоминали своимъ обликомъ западноевро-пейскія мелодіи. Никакихъ письменныхъ памятниковъ русской музыки того времени не сохранилось, или, по крайней мѣрѣ, до сихъ поръ не открыто, но, судя по тому, что въ началѣ второй половины XVIII вѣка псевдорусскій пѣсенный стиль является уже въ значительной степени сложившимся, нужно думать, что первоначальное его возникновеніе относится къ болѣе раннему времени, быть можетъ, даже къ эпохѣ допетровской.

Все усвоеніе европейской образованности носило первона-чально чисто внѣшній, показный характеръ, лишь въ рѣдкихъ случаяхъ затрогивая глубокую сущность предмета. То же самое происходило и съ музыкой. Въ Европѣ это искусство прошло уже огромный періодъ развитія, имѣло безчисленное множе-ство памятниковъ, какъ высочайшаго расцвѣта контрапунктиче-скаго стиля, такъ и новаго гармоническаго, достигшаго уже значительнаго развитія. Въ Россіи изъ всего этого усвоили только самыя обыденныя гармоніи и ритмы, достаточные для сочиненія простѣйшихъ танцевъ и маршей и такой скудный запасъ знанія почитали европейской музыкальной образован-ностью. Ходячія гармоническія формулы, состоявшія изъ аккордовъ тоники и обѣихъ доминантъ и танцовальные ритмы

были Прокустовымъ ложемъ, на которомъ русская музыка и ея ритмическія формы подвергались всякимъ, самымъ варварскимъ урѣзываніямъ, искаженіямъ и, вообще, измѣненіямъ всякаго рода, съ цѣлію подогнать старинныя русскія мелодіи подъ гармонію и симметричныя тактовыя формы западноевропейской музыки танцевъ и сходныхъ съ ними музыкальныхъ формъ.

Если мы представимъ себѣ мелодію, построенную въ предѣлахъ одного изъ церковныхъ ладовъ, положимъ, хотя бы дорійскаго, то гармоническая формула, представляющая сочетаніе аккордовъ тоники и двухъ доминантъ, не могла быть къ ней примѣнена безъ измѣненія самой мелодіи посредствомъ хроматическаго повышенія хотя бы одной седьмой ступени, вслѣдствіе чего дорійскій ладъ необходимо долженъ былъ превратиться въ минорный. Иногда, впрочемъ, діатоническій складъ мелодій не позволялъ въ иныхъ мѣстахъ вводить подобныя хроматическія измѣненія безъ нарушенія логической послѣдовательности въ движеніи ступеней; тогда прибѣгали къ модуляціи въ параллельную тональность, изъ мажора въ минорную, а изъ минора, наоборотъ, въ мажорную. Такое чередованіе параллельныхъ тональностей сдѣлалось употребительнѣйшимъ пріемомъ въ гармонизаціи старинныхъ русскихъ мелодій, какъ церковныхъ, такъ и свѣтскихъ и положило начало тому псевдорусскому складу, отголоски котораго не замолкли и до сихъ поръ. Это чередованіе стало потомъ обязательнымъ для сочинявшихъ мелодіи въ условномъ русскомъ характерѣ, господство котораго длилось по крайней мѣрѣ цѣлое столѣтіе. Сложилось, кромѣ того, убѣжденіе, что большинство русскихъ народныхъ мелодій относится къ минорному ладу, тогда какъ на самомъ дѣлѣ, за все время самостоятельнаго существованія старинной русской музыки, она этого лада не знала и онъ насильственно былъ ей навязанъ позднѣе несвѣдущими въ своемъ искусствѣ гармонизаторами.

Наплывъ убогихъ обрывковъ западноевропейской гармоніи коснулся и церковной музыки, старинныя мелодіи которой столь же мало подходили къ вышеупомянутымъ гармоническимъ формуламъ, какъ и мелодіи русскихъ пѣсенъ. Что же касается ритма русской церковной музыки, то въ немъ не было и слѣда симметричной квадратности, составлявшей непремѣнную принадлежность той музыки западноевропейской, которая стала извѣстна въ Россіи въ XVIII вѣкѣ. Впрочемъ, мы ничего не знаемъ о какихъ либо аранжировкахъ старинныхъ русскихъ богослужебныхъ пѣснопѣній, относящихся къ первой половинѣ XVIII вѣка; быть можетъ, иноземное гармоническо-ритмическое вторженіе въ эту область въ первой половинѣ столѣтія еще и не начиналось.

Вообще, за время царствованія Петра Великаго и его ближайшихъ преемниковъ на тронѣ нельзя отмѣтить какихъ либо выдающихся и, притомъ, достовѣрныхъ фактовъ, относящихся къ исто-

ріи русскаго музыкальнаго развитія. Можно, развѣ, упомянуть, что въ царствованіе императрицы Екатерины I уже начали отправлять молодыхъ придворныхъ пѣвчихъ, отличавшихся особенной талантливостью, въ Италію, гдѣ они должны были получать музыкальное образованіе. Относительно царствованія Петра II сохранились извѣстія о томъ, что при дворѣ часто устраивались концерты и, что, вообще, музыка играла довольно видную роль въ этомъ короткомъ царствованіи, обильномъ празднествами.

Въ 1730 году на престолъ вступила императрица Анна Іоанновна, знакомая съ обычаями европейскихъ дворовъ, по образцу которыхъ она пожелала устроить и при своемъ дворѣ оперные спектакли. Существуютъ извѣстія, что въ самый годъ ея вступленія на престолъ королемъ Августомъ II Саксонскимъ была прислана, вѣроятно по ея желанію, оперная труппа буффъ, но о спектакляхъ этой труппы свѣдѣній не имѣется. Гораздо болѣе важное значеніе имѣло приглашеніе труппы итальянской оперы, съ композиторомъ Франческо Арайя во главѣ. Существуютъ свѣдѣнія, что Арайя былъ приглашенъ къ русскому двору еще въ 1731 году, но итальянскіе оперные спектакли начались только въ 1735. Впрочемъ, то и другое извѣстіе можно согласить, если предположить, что Арайя первоначально былъ приглашенъ для устройства придворной музыки вообще, а затѣмъ ему же было поручено и сформированіе итальянской труппы.

Франческо Арайя, родившійся въ Неаполѣ въ 1700 году, въ тридцатилѣтнемъ возрастѣ былъ уже виднымъ композиторомъ неаполитанской школы. Первымъ его произведеніемъ, поставленнымъ въ Петербургѣ, была опера „La forza dell'amore e dell'odio". Переводъ либретто былъ сдѣланъ Тредьяковскимъ, но такъ какъ исполнителями были итальянцы, то они пѣли, конечно, на своемъ языкѣ, а переводъ Тредьяковскаго служилъ лишь толковымъ изложеніемъ содержанія для незнавшихъ итальянскаго языка, къ числу которыхъ принадлежала и сама императрица. Представленіе этой оперы относится къ 1736 году. Въ итальянскихъ оперныхъ представленіяхъ того времени, вѣроятно, за недостаточностью персонала итальянскихъ исполнителей, принимало участіе и русское юношество—воспитанники такъ называемой рыцарской академіи, или шляхетскаго корпуса, а также пѣвчіе придворной капеллы. При императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ была поставлена еще итальянская опера Арайи „Семирамида". При вступленіи въ 1741 году на престолъ императрицы Елисаветы Петровны, Арайя сохранилъ свое мѣсто и продолжалъ сочинять и ставить свои оперы. Въ 1754 году была поставлена опера Арайя „Титово милосердіе", на либретто Метастазіо, переведенное на русскій языкъ основателемъ русскаго театра Ѳ. Г. Волковымъ. Въ 1755 году появилась опера того же Арайя „Цефалъ и Прокрисъ", написанная уже

на оригинальное русское либретто, принадлежавшее Сумарокову; постановка этой оперы замѣчательна тѣмъ, что въ исполненіи ея участвовали исключительно русскіе артисты. Арайя пріобрѣлъ въ Россіи цѣлое богатство и покинулъ службу при петербургскомъ дворѣ только въ 1759 году; впрочемъ, послѣ того онъ еще разъ пріѣзжалъ въ Россію на короткое время, затѣмъ возвратился въ Италію и скончался въ Болоньѣ въ 1767 году.

Императрица Елисавета Петровна была большой любительницей музыки вообще, и русскихъ пѣсенъ въ особенности. Она сама, еще будучи цесаревной, нетолько отлично ихъ пѣла, но даже и сочиняла; одна изъ ея пѣсенъ „Во селѣ, селѣ Покровскомъ" сдѣлалась народной. Впрочемъ, мелодія этой пѣсни не имѣетъ стариннаго русскаго склада и на ней уже видно вліяніе гармонической музыки Западной Европы, такъ что пѣсня эта стала народной только въ средѣ городского населенія.

Близкій къ императрицѣ гр. Алексѣй Григорьевичъ Разумовскій самъ обладалъ отличнымъ голосомъ и любилъ пѣсни, преимущественно малорусскія, такъ что у него былъ цѣлый хоръ пѣвчихъ и оркестры: бандуристовъ, торбанистовъ и др. малорусскихъ народныхъ инструментовъ. Вниманіе къ народной музыкѣ такихъ лицъ, какъ сама императрица и ея первый любимецъ должно было возбудить интересъ къ русскимъ пѣснямъ и у другихъ вельможныхъ особъ. По всей вѣроятности, иностранные музыканты, бывавшіе тогда въ Россіи, старались также выказать интересъ къ музыкѣ этого рода и дѣлали аранжировки русскихъ пѣсенъ, причемъ, конечно, не стѣснялись измѣнять ихъ по своему усмотрѣнію. Если такой интересъ къ русской музыкѣ и существовалъ, то, во всякомъ случаѣ, этого рода искусству отдавали второстепенное мѣсто, дѣйствительнымъ же уваженіемъ пользовалась только музыка западная, преимущественно итальянская.

Наибольшаго блеска въ XVIII вѣкѣ достигла петербургская итальянская опера въ царствованіе императрицы Екатерины II, когда къ Русскому двору приглашались такія знаменитости изъ числа итальянскихъ оперныхъ композиторовъ, какъ напримѣръ: Галуппи, Мартини, Траэтта, Паэзіелло, Чимароза, Сарти. Изъ нихъ Паэзіэлло написалъ, между прочимъ, въ Петербургѣ знаменитѣйшую изъ своихъ оперъ „Севильскій цирюльникъ", державшуюся на всѣхъ итальянскихъ сценахъ до тѣхъ поръ пока ее не затмила опера Россини на тотъ же сюжетъ. Пріѣзжіе иностранцы сочиняли также музыку для придворныхъ музыкальныхъ вечеровъ, а Паэзіэлло, кромѣ прочихъ композицій, написалъ множество піесъ для клавесина, исполнявшихся любителями и любительницами высшаго круга.

Большинству приглашенныхъ въ Петербургъ итальянскихъ композиторовъ вмѣнялось также въ обязанность обучать пѣнію воспитанницъ театральнаго училища, учрежденнаго въ Петер-

бургѣ императрицею Екатериной II; кромѣ того, они должны были обучать музыкальной композиціи наиболѣе способныхъ мальчиковъ и молодыхъ людей изъ придворныхъ пѣвчихъ. Однимъ изъ такихъ мальчиковъ былъ Бортнянскій, о которомъ подробнѣе будетъ сказано ниже.

Было уже упомянуто о томъ, что молодыхъ людей, имѣвшихъ выдающееся музыкальное дарованіе, начали посылать за границу для обученія музыкѣ еще при императрицѣ Екатеринѣ I. Такихъ молодыхъ людей посылало нетолько правительство, но и частныя лица. Такъ напримѣръ, Матинскій, происходившій изъ крѣпостныхъ гр. Ягужинскаго, успѣлъ получить нѣкоторое общее образованіе еще въ Россіи, послѣ чего гр. Ягужинскій далъ ему отпускную и отправилъ за границу, гдѣ Матинскій обучался различнымъ наукамъ и музыкѣ. По возвращеніи въ Россію, онъ преподавалъ математику въ нѣкоторыхъ учебныхъ заведеніяхъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, писалъ для театра драматическія піесы и оперы. Одна изъ его оперъ „Санктъ-Петербургскій гостинный дворъ", для которой онъ написалъ слова и музыку, пользовалась большимъ и продолжительнымъ успѣхомъ. Покровительство начинающимъ музыкантамъ оказывалъ и всесильный кн. Потемкинъ, изъ дворовыхъ людей котораго вышелъ извѣстный въ свое время скрипачъ и композиторъ Иванъ Хандошкинъ, о которомъ говорятъ, что онъ учился за границей, между прочимъ, у знаменитаго Тартини. Происхожденіе фамиліи Хандошкина объясняется тѣмъ, что его отца звали по просту „Антошкой", а его самого, сыномъ Антошки, что у иностранцевъ и превратилось въ фамилію Хандошкина. Нѣкоторыя изъ его сочиненій были напечатаны во время его пребыванія за границей, а всего онъ ихъ оставилъ болѣе 100 и они принадлежатъ къ довольно хорошимъ образцамъ скрипичной литературы того времени. Впослѣдствіи Хандошкинъ былъ назначенъ инспекторомъ Екатеринославской консерваторіи, въ дѣйствительности никогда не существовавшей. Годъ рожденія Хандошкина не извѣстенъ, а скончался онъ въ Петербургѣ въ 1804 году.

Большинство молодыхъ людей, побывавшихъ для обученія музыкѣ въ Италіи, вынесли сравнительно не особенно много изъ своихъ заграничныхъ занятій. Главной причиной малоуспѣшности обученія такихъ молодыхъ людей нужно считать нестолько недостатокъ музыкальныхъ способностей, сколько отсутствіе общаго развитія и образованія. Всѣ они принадлежали къ низшимъ классамъ общества, для которыхъ въ то время въ Россіи не существовало никакихъ школъ, такъ что простая грамота составляла удѣлъ сравнительно немногихъ въ этой средѣ. Попадая въ чужую страну, безъ знанія ея языка, не имѣя понятія о сознательной умственной работѣ, такіе ученики немногимъ могли воспользоваться отъ своихъ учителей и усвоивали, развѣ, то, что схватывали прирожденнымъ музыкальнымъ ин-

стинктомъ. Эти скудные обрывки европейскаго музыкальнаго знанія не могли сдѣлать изъ нихъ дѣйствительно хорошихъ, образованныхъ музыкантовъ, а, между тѣмъ, возвращаясь на родину такіе люди сами становились учителями и насадителями европейскаго музыкальнаго образованія. Естественно, что они не могли создать ничего похожаго на серьезную школу, которая поэтому отсутствовала въ Россіи вплоть до второй половины XIX столѣтія. Такимъ образомъ, въ Россіи, хотя и появились профессіональные музыканты изъ русскихъ, но по уровню своего спеціальнаго знанія и общаго развитія, они были способны лишь на подражательную работу, несмотря на несомнѣнную талантливость нѣкоторыхъ изъ нихъ.

Итальянская опера въ Петербургѣ во второй половинѣ XVIII вѣка блистала не только талантами композиторовъ, но и первокласснымъ составомъ исполнителей. Однако несмотря на весь блистательный успѣхъ и высокое положеніе итальянской оперы, она имѣла сравнительно не особенно значительное вліяніе на первые опыты русскихъ композиторовъ въ области опернаго сочиненія. Причиной этому главнымъ образомъ былъ самый стиль тогдашней итальянской opera seria, требовавшей отъ исполнителей вокальныхъ партій первоклассной виртуозности, которая почти и не начинала еще развиваться въ средѣ русскихъ пѣвцовъ и пѣвицъ. Гораздо доступнѣе въ качествѣ образцовъ были французскія оперы, ибо въ царствованіе императрицы Екатерины II въ Петербургѣ имѣлся также французскій театръ, на сценѣ котораго нерѣдко ставили оперы Далейрака, Гретри и другихъ французскихъ композиторовъ, писавшихъ преимущественно комическія оперы. Главное внѣшнее различіе между комической оперой итальянской и французской заключалось въ томъ, что въ послѣдней речитатива не было и онъ замѣнялся простымъ діалогомъ. Кромѣ того, во французской оперѣ отъ вокальныхъ исполнителей совсѣмъ не требовалось особой виртуозности и, большей частью, въ качествѣ оперныхъ исполнителей выступали артисты драматической труппы. Тотъ же самый пріемъ былъ усвоенъ и первыми русскими композиторами, оперы которыхъ состояли изъ ряда нумеровъ, написанныхъ, большею частью, въ пѣсенной формѣ и перемежавшихся діалогами, такъ что ихъ могли исполнять артисты драматической труппы.

Первоначальные и наиболѣе удачные опыты постановки оперъ съ сюжетами изъ русской жизни и съ музыкой, также имѣвшей стремленіе быть похожей на народныя пѣсни, дѣлались въ Москвѣ, въ частномъ театрѣ Медокса. На этой сценѣ въ 1772 году была поставлена опера Ѳомина „Анюта“, имѣвшая успѣхъ. Семью годами позже „Анюты“, т. е. въ 1779 году въ томъ же театрѣ Медокса появилась опера „Мельникъ - колдунъ, обманщикъ и сватъ“, либретто которой принадлежало Аблесимову, а музыка—Ѳомину. Піеса, сама по себѣ, была на-

писана сценично, а музыка Ѳомина—въ томъ псевдо-русскомъ стилѣ, о которомъ упоминалось раньше—чрезвычайно понравилась, такъ что нѣкоторые номера этой оперы сдѣлались городскими простонародными пѣснями. Огромный успѣхъ „Мельника“ длился нетолько до конца XVIII, но и въ XIX вѣкѣ, такъ что оперу эту пробовали возобновлять даже въ относительно недавнее время, но уже безъ успѣха.

О самомъ Ѳоминѣ имѣются свѣдѣнія, что онъ родился въ 1741 году въ Петербургѣ, происходилъ изъ дворовыхъ людей и былъ сначала зачисленъ воспитанникомъ Академіи Художествъ. Неизвѣстно въ чемъ проявились его музыкальныя способности, но онъ вскорѣ былъ посланъ въ Италію, гдѣ учился музыкѣ въ Болоньѣ, а, по возвращеніи въ Россію, сдѣлался капельмейстеромъ театра Медокса въ Москвѣ. Хотя Ѳоминъ по преданію учился въ Болоньѣ у знаменитаго теоретика, падре Мартини, но въ его „Мельникѣ“ композиторская техника довольно слаба и совсѣмъ не указываетъ на хорошую школу композитора. Позднѣе, онъ сталъ значительно сильнѣе въ этомъ отношеніи и, напримѣръ, его опера „Американцы“, написанная въ самомъ концѣ жизни, технически гораздо выше „Мельника“, хотя успѣха она и не имѣла, быть можетъ, благодаря очень нелѣпому сюжету.

„Мельникъ“, прогремѣвшій въ Москвѣ, былъ поставленъ и въ Петербургѣ, куда, вмѣстѣ съ тѣмъ, переселился и Ѳоминъ, поступившій на службу въ Императорскіе театры, и впослѣдствіи получившій титулъ профессора академіи. Значительнаго жалованья, однакоже, повидимому не получалъ, ибо, когда онъ скончался, въ апрѣлѣ 1800 г., то, какъ значится въ „Архивѣ Императорскихъ театровъ“, дирекціей на похороны его было отпущено всего 25 рублей.

Довольно характерна исторія происхожденія титула академиковъ и профессоровъ Екатеринославской Музыкальной академіи, которые носили скрипачъ Хандошкинъ и Ѳоминъ, между тѣмъ, какъ состоявшій на службѣ при Петербургскомъ Дворѣ итальянскій композиторъ Сарти, именовался директоромъ Академіи.

Происхожденіе этого не существовавшаго въ дѣйствительности учрежденія было таково. Потемкинъ, основавшій въ пріобрѣтенномъ имъ Новороссійскомъ краѣ городъ Екатеринославъ, предполагалъ сдѣлать его однимъ изъ наиболѣе значительныхъ центровъ Европы. По его замыслу заранѣе опредѣлено было, что окружность Екатеринослава должна равняться 50-ти верстамъ, причемъ новый городъ награждался цѣлымъ рядомъ научныхъ и художественныхъ учрежденій. Среди нихъ долженъ былъ быть университетъ, богато обставленный всякими пособіями и съ блестящимъ составомъ профессоровъ, приглашенныхъ со всѣхъ концовъ Европы. Въ Екатеринославѣ учреждалась также Музыкальная Академія, директоромъ которой былъ

назначенъ Сарти, а Өоминъ и Хандошкинъ были сдѣланы членами этой академіи и профессорами. Хотя Музыкальная академія, какъ и екатеринославскій университетъ существовали только въ воображеніи Потемкина, тѣмъ не менѣе, Сарти, Өоминъ и Хандошкинъ получали жалованье въ качествѣ директора и профессоровъ. Иностранные біографы Сарти повѣрили въ существованіе воображаемой академіи и говорятъ о его многолѣтнихъ трудахъ по ея управленію.

Вообще, среди инструменталистовъ второй половины XVIII вѣка въ Петербургѣ появляются русскія имена. Такъ напримѣръ, сохранились документальныя извѣстія о придворномъ лютнистѣ, Тимофеѣ Бѣлоградскомъ, получавшимъ весьма значительное для того времени содержаніе, а именно, до 1767 года, состоя на службѣ, онъ по именному указу императрицы Елисаветы Петровны получалъ жалованья 1000 р. въ годъ, при казенной квартирѣ и экипажѣ, а съ 9-го января 1767 года назначено ему по смерть жалованья 1000 руб. и 500 р. на квартиру и экипажъ. Видную роль въ качествѣ композитора игралъ Василій Пашкевичъ. Хотя по службѣ скрипача въ придворномъ оркестрѣ онъ получалъ жалованья вчетверо меньше, нежели Бѣлоградскій, т. е., 250 р., но зато Пашкевичъ имѣлъ особое вознагражденіе за свои композиторскіе труды. Такъ напримѣръ, 6-го октября 1790 года „за разныя сочиненія музыки и труды сверхъ должности“ — ему назначено единовременное вознагражденіе 1600 р. Пашкевичъ, между прочимъ, написалъ музыку къ операмъ: „Несчастье отъ кареты“, „Своя ноша не тянетъ“, „Два Антона“, „Скупой“, а также, вмѣстѣ съ Каннобіо и Сарти музыку къ „Начальному управленію Олега“ Екатерины II, гдѣ Пашкевичу принадлежатъ хоры третьяго дѣйствія.

Въ театральномъ училищѣ, возникшемъ въ 1772 году, по всей вѣроятности, хорошо было поставлено преподаваніе пѣнія, входившее въ кругъ обязанностей итальянскихъ оперныхъ композиторовъ, приглашаемыхъ въ Петербургъ. Въ послѣдніе годы XVIII и въ первые годы XIX столѣтія изъ училища вышли нѣсколько первоклассныхъ пѣвицъ, но русская оперная сцена находилась тогда только въ зародышѣ и не могла примѣнить къ дѣлу такія выдающіяся артистическія силы. Двѣ изъ этихъ пѣвицъ, владѣвшія иностранными языками, удалились за границу и тамъ пріобрѣли огромную извѣстность на оперныхъ сценахъ. Одна изъ нихъ, Марія Фодоръ, родившаяся въ Петербургѣ въ иностранномъ семействѣ, поступила въ театральное училище и окончила въ немъ курсъ. По выходѣ изъ училища, она пѣла нѣкоторое время на петербургской сценѣ и въ Петербургѣ же вышла замужъ за артиста французской труппы Менвіеля. Не имѣя возможности проявить на русской сценѣ талантъ свой въ полной мѣрѣ, а въ то-же время, въ качествѣ русской пѣвицы, не имѣя надежды получить такое содержаніе, какое давалось пѣвицамъ иностраннымъ, г-жа Менвіель - Фодоръ переселилась

за границу и пріобрѣла тамъ огромную извѣстность, занявъ едва ли не первое мѣсто между оперными пѣвицами того времени. М. И. Глинка въ свое первое путешествіе за границу встрѣтилъ въ Неаполѣ г-жу Менвіель-Фодоръ, давно уже покинувшую сцену и жившую на своей богатой виллѣ. Хотя прошло болѣе 20-ти лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ она покинула Россію, но, по словамъ Глинки, она говорила по русски совершенно какъ русская и, притомъ, имѣла всѣ манеры и замашки русской барыни средней руки; Глинка просто не вѣрилъ въ подлинность ея фамиліи „Фодоръ" и говорилъ, что она несомнѣнно „Федорова".

Другой, приблизительно такой же, знаменитостью была Роза Дявлока, дочь превосходнаго контрабасиста въ петербургскомъ придворномъ оркестрѣ. Едва успѣвъ окончить курсъ въ театральномъ училищѣ, она вышла замужъ за пріѣхавшаго въ Россію концертировать піаниста и композитора Шоберлехнера и подъ фамиліей своего мужа также пріобрѣла за границей извѣстность первоклассной оперной пѣвицы.

Другая судьба постигла пѣвицу Уранову, впослѣдствіи по мужу Сандунову, окончившую курсъ въ театральномъ училищѣ нѣсколько раньше обѣихъ вышеназванныхъ артистокъ. Она была безродной сиротой, не имѣвшей имени и неизвѣстно въ силу какихъ обстоятельствъ попавшей въ театральное училище. Здѣсь ея учителя пѣнія Мартини и Паэзіелло приходили въ восторгъ, какъ отъ ея чуднаго голоса, такъ и отъ музыкальности. Еще будучи воспитанницей училища, она участвовала въ эрмитажныхъ спектакляхъ императрицы Екатерины и чрезвычайно выдвинулась своимъ блестящимъ талантомъ. Императрица спросила фамилію столь много обѣщающей воспитанницы и когда ей сказали, что она совсѣмъ безродная, то ей приказано было дать фамилію Урановой. Тогда только что была открыта новая планета Уранъ и, видя въ молодой воспитанницѣ новую восходящую звѣзду, императрица дала такую фамилію.

Но, кромѣ императрицы, молодую воспитанницу замѣтилъ также одинъ изъ вельможъ Двора, канцлеръ Безбородко и, пользуясь своимъ положеніемъ, сталъ ее преслѣдовать ухаживаніями, въ чемъ дирекція театровъ и училища оказывала ему всевозможное содѣйствіе. Бѣдная воспитанница, не зная, что дѣлать, рѣшилась, наконецъ, на отчаянную выходку и, участвуя въ спектаклѣ Эрмитажнаго дворца, выйдя на сцену, упала на колѣни и протянула заготовленное прошеніе къ ложѣ императрицы. Изумленная императрица приняла прошеніе, тотчасъ же навела справки и убѣдившись въ вѣрности изложенныхъ въ ней фактовъ, на другой же день уволила всю театральную дирекцію, а Лизѣ Урановой дозволено было по ея желанію выйти замужъ за актера Сандунова. Артистическая чета затѣмъ подвизалась нѣсколько лѣтъ на петербургской сценѣ, но однажды въ публичномъ спектаклѣ Сандунова, участвуя въ ко-

медіи съ куплетами, обратилась въ сторону бывшаго въ театрѣ гр. Безбородко и позволила себѣ сдѣлать болѣе чѣмъ прозрачный намекъ на его тщетное волокитство. Такъ какъ исторія волокитства въ свое время было извѣстна всему Петербургу, то выходка артистки обратила на себя общее вниманіе и объ этомъ случаѣ доведено было до свѣдѣнія императрицы, которая на этотъ разъ стала на сторону канцлера и сначала велѣла было совсѣмъ отставить Сандуновыхъ, но потомъ ихъ перевели въ Москву, гдѣ Сандунова и осталась до конца дней. Въ Москвѣ ей пѣть было нечего и потому ея огромный талантъ отцвѣлъ совершенно безплодно, ибо на московской сценѣ она выступала исключительно въ водевильныхъ роляхъ, въ комедіяхъ съ куплетами, или же исполняла отдѣльныя піесы въ дивертисментахъ. Судя по всѣмъ отзывамъ современниковъ, Сандунова не уступала ни природными качествами голоса, ни искусствомъ двумъ ранѣе названнымъ воспитанницамъ театральнаго училища и еслибы судьба дозволила ей попасть за границу, то, вѣроятно, она пріобрѣла бы не меньшую извѣстность. Ей мѣшало, прежде всего, незнаніе, или недостаточное знаніе иностранныхъ языковъ, а, быть можетъ, и вообще не совсѣмъ удачно сложившаяся жизнь, но, во всякомъ случаѣ, она не оставила послѣ себя сколько нибудь замѣтнаго слѣда въ искусствѣ.

Во второй половинѣ XVIII вѣка иностранные композиторы, а также исполнители занимали рѣшительно господствующее положеніе въ петербургскомъ музыкальномъ мірѣ. Вліяніе итальянскихъ композиторовъ отразилось и на русской церковной музыкѣ не менѣе, если даже не болѣе сильно, нежели на свѣтской. Поверхностная образованность высшихъ классовъ русскаго общества заставляла ихъ смотрѣть свысока на все русское, очень часто только потому, что они не были достаточно развиты и образованы, чтобы понимать сущность того, что они отвергали. Высшее духовенство, особенно имѣвшее отношеніе къ петербургскимъ правительственнымъ сферамъ, держалось, вѣроятно, подобныхъ же воззрѣній. Хоръ придворной капеллы находился въ постоянномъ распоряженіи итальянскихъ композиторовъ и капельмейстеровъ, пользовавшихся имъ для оперныхъ представленій. Отсюда оставался уже одинъ шагъ до того, чтобы итальянскимъ композиторамъ, бывшимъ для петербургскаго общества представителями высшаго развитія европейскаго искусства, было предложено дать и русской церковной музыкѣ направленіе, соотвѣтствующее западно-европейскому. Первымъ изъ такихъ композиторовъ былъ, сколько извѣстно, Галуппи, которому, между прочимъ, было поручено завѣдываніе придворной пѣвческой капеллой. Галуппи пробылъ въ Петербургѣ съ 1765 по 1768 годъ и за это время написалъ довольно много сочиненій на русскіе богослужебные тексты. Нѣкоторыя изъ этихъ сочиненій изданы Придворной пѣвческой капеллой и московской фирмой Юргенсона, а другія остаются въ рукописяхъ.

Галуппи первый ввелъ въ русское церковное богослуженіе исполненіе такъ называемыхъ „концертовъ“, отчасти соотвѣтствующихъ итальянскимъ церковнымъ концертамъ, или же нѣмецкимъ мотеттамъ. Многоголосное церковное пѣніе, какъ уже упоминалось выше, очень быстро распространилось въ Россіи и любовь къ этому пѣнію повела къ сформированію многочисленныхъ церковныхъ хоровъ во всѣхъ почти болѣе или менѣе крупныхъ городахъ Россіи. Но многоголосныя сочиненія русскихъ композиторовъ были чрезвычайно слабы во всѣхъ отношеніяхъ и довольствоваться ими приходилось только за неимѣніемъ лучшихъ. Галуппи—собственно оперный композиторъ и притомъ авторъ комическихъ оперъ—былъ настолько хорошимъ музыкантомъ вообще, что могъ писать и церковную музыку, хотя она и сохраняла явные отпечатки характера и склада музыки свѣтской. Зато, его сочиненія были очень благозвучны и отлично приноровлены къ средствамъ хора; въ этомъ отношеніи церковныя піесы Галуппи стояли, конечно, несравненно выше опытовъ русскихъ сочинителей въ подобномъ же родѣ. Если бы въ средѣ русскаго духовенства, или, вообще людей заправлявшихъ дѣломъ русскаго церковнаго пѣнія, были распространены хотя бы зачатки музыкальнаго образованія, то они, конечно, замѣтили бы, что произведенія Галуппи стоятъ въ рѣзкомъ противорѣчіи со всѣмъ складомъ русской церковной музыки, но такихъ людей въ Россіи не было, и все вліятельное большинство преклонилось передъ произведеніями знаменитаго итальянца, признавая ихъ образцами, которымъ должны были подражать и русскіе композиторы.

Очень значительное вліяніе на русскую церковную музыку имѣлъ также Джузеппе Сарти, извѣстный итальянскій оперный композиторъ, прибывшій въ Россію въ первый разъ въ 1784 году и прожившій въ Петербургѣ, за выключеніемъ отлучекъ, болѣе 15-ти лѣтъ; Сарти скончался въ 1802 году въ Берлинѣ, на пути изъ Россіи въ Италію. Кромѣ его дѣятельности при Петербургскомъ дворѣ въ качествѣ опернаго композитора, нѣкоторое время въ его завѣдываніи находилась также Придворная пѣвческая капелла, для которой онъ писалъ церковныя сочиненія; изъ этихъ композицій двухорное „Отче нашъ“ исполняется иногда и теперь. Сарти пользовался благоволеніемъ Потемкина и ему, по случаю взятія Очакова, заказана была для исполненія на открытомъ воздухѣ грандіозная кантата „Тебе Бога хвалимъ“. Кантата подъ управленіемъ композитора исполнялась въ Яссахъ, съ участіемъ нѣсколькихъ сотенъ пѣвчихъ и нѣсколькихъ военныхъ оркестровъ, съ аккомпаниментомъ пальбы изъ 10 пушекъ. Сарти имѣлъ также довольно много учениковъ изъ русскихъ и о нѣкоторыхъ изъ нихъ будетъ упомянуто ниже.

Общіе итоги музыкальнаго развитія, совершавшагося въ Россіи въ XVIII столѣтіи, представляютъ не особенно значительный

результатъ. Впрочемъ, въ музыкѣ, какъ и во всей интеллектуальной жизни русскаго народа, XVIII столѣтіе было переходной эпохой, причемъ, въ самомъ началѣ была порвана связь съ историческимъ прошлымъ, а затѣмъ слѣдовало медленное усвоеніе верхушекъ западной образованности; столѣтіе это служило подготовительной ступенью къ болѣе плодотворной работѣ слѣдующаго вѣка. Въ музыкѣ вполнѣ и безраздѣльно установилось господство западно-европейскихъ вліяній, выразившееся, главнымъ образомъ, въ отрицательномъ отношеніи къ старинной русской музыкѣ, которая должна была подвергаться не только измѣненіямъ, но даже искаженіямъ, ради возможности подвести ее подъ рамки гармоническаго и ритмическаго аппарата, заимствованнаго изъ наименѣе значительныхъ по содержанію образцовъ западно-европейскаго искусства. Подъ господствомъ этихъ вліяній сложился тотъ условный русскій стиль, о которомъ говорилось выше и который занималъ господствующее положеніе въ русской музыкѣ болѣе столѣтія, въ особенности, въ музыкѣ церковной; создателями стиля были, конечно, иностранные композиторы, бывавшіе въ Россіи въ XVIII вѣкѣ. Между прочимъ, сохранились сочиненія многихъ изъ этихъ композиторовъ большею частію въ рукописяхъ, гдѣ они пользовались русскими мелодіями нетолько для вокальныхъ сочиненій, но и для инструментальныхъ. На русскія темы писали, напримѣръ: Мартини, въ своихъ операхъ и балетахъ, Керцелли и др.. Можно указать недурной примѣръ такого примѣненія русскихъ темъ въ напечатанномъ фирмой Юргенсона клавираусцугѣ „Начальнаго управленія Олега", гдѣ скрипачъ придворнаго оркестра, Каноббіо, взялъ русскія темы для инструментальныхъ нумеровъ увертюры и антрактовъ, причемъ, болѣе удачными вышли антракты.

Если искусственный русскій стиль первоначально установили иностранцы, то продолжателями ихъ на поприщѣ его развитія явились ихъ русскіе ученики. Нѣкоторые изъ этихъ учениковъ занимались со своими учителями въ Петербургѣ, другихъ командировали за границу, главнымъ образомъ, въ Италію. Оставляя въ сторонѣ вопросъ о степени талантливости этихъ учениковъ, можно, однакоже, сказать, что ни одинъ изъ нихъ въ своемъ техническомъ развитіи не сталъ на уровень мастерства западно-европейскихъ музыкантовъ даже средней величины.

По степени вліянія наиболѣе значительнымъ изъ этихъ преемниковъ насадителей западно-европейской музыки въ Россіи былъ *Димитрій Степановичъ Бортнянскій* (1751—1825 г.). Онъ родился въ 1751 году въ городѣ Глуховѣ и еще въ царствованіе Елисаветы Петровны попалъ малолѣтнимъ пѣвчимъ въ Придворную капеллу. Когда капелла находилась въ завѣдываніи Галуппи, послѣдній обратилъ вниманіе на способнаго мальчика и занимался съ нимъ все время, пока пробылъ въ Петербургѣ.

Но когда Галуппи уѣхалъ, то Бортнянскаго также командировали за границу и отправившися вмѣстѣ со своимъ учителемъ въ Венецію, онъ оставался въ Италіи болье 10-ти лѣтъ, пріобрѣтя тамъ даже нѣкоторую извѣстность въ качествѣ опернаго композитора. Въ 1779 году онъ былъ вызванъ на родину и въ скоромъ времени поставленъ во главѣ придворнаго хора. Въ 1796 году онъ первый получилъ званіе директора Придворной пѣвческой капеллы и оставался въ этой должности до конца жизни, почти 30 лѣтъ. Бортнянскій несомнѣнно былъ талантливъ, но талантъ это былъ не особенно крупный и почти лишенный самостоятельности. Несмотря на долговременное пребываніе въ Италіи, онъ не былъ хорошимъ контрапунктистомъ и владѣлъ контрапунктической техникой довольно поверхностно. Въ своей манерѣ сочиненія онъ совершенно подчинился вліянію своихъ итальянскихъ учителей, большею частью оперныхъ композиторовъ, и въ свою долговременную дѣятельность прочно установилъ это вліяніе въ русской церковной музыкѣ, такъ что и въ настоящее время иныхъ между русскими церковными композиторами можно назвать его послѣдователями. Посвятивши свою дѣятельность въ Россіи исключительно церковной музыкѣ, Бортнянскій написалъ въ особенности много концертовъ, которые пользовались огромнымъ распространеніемъ и лишь въ послѣднее время начали приходить въ забвеніе; всѣ эти концерты нужно отнести къ области наноснаго вліянія въ русской церковной музыкѣ. Но у Бортнянскаго имѣются и дѣйствительныя заслуги, которыя не должны быть забыты. Кромѣ отличнаго умѣнія писать для голосовъ хора, въ его музыкѣ вообще немало внѣшней красивости и благозвучія. Онъ установилъ, между прочимъ, тотъ типъ „Херувимской пѣсни", который остается почти неизмѣннымъ и до настоящаго времени въ характерѣ мистической красоты, какой онъ ему придалъ. Хотя Глинка возставалъ противъ слащавой сентиментальности музыки Бортнянскаго, но самъ, въ своей единственной „Херувимской" шелъ собственно по его же стопамъ.

Старшій современникъ Бортнянскаго, *Березовскій* (1745—1777) родился въ томъ же городѣ Глуховѣ, гдѣ и Бортнянскій и учился въ Кіевской Академіи. По окончаніи курса онъ былъ опредѣленъ въ Придворную пѣвческую капеллу и въ 1765 г. его отправили на казенный счетъ въ Болонью, гдѣ онъ учился у извѣстнаго теоретика падре Мартини. Несмотря на знаменитость своего учителя, о Березовскомъ нельзя сказать, чтобы онъ получилъ хорошую композиторскую подготовку и, судя по оставшимся послѣ него сочиненіямъ, стиль его можно назвать почти дилетантскимъ. По возвращеніи въ Россію онъ встрѣтилъ всевозможныя неудачи и въ 1777 году окончилъ жизнь самоубійствомъ. На его сочиненіяхъ сильно отзывается вліяніе драматическихъ итальянскихъ композиторовъ того времени.

Сарти въ долговременное свое пребываніе въ Россіи имѣлъ,

какъ уже сказано, многихъ учениковъ. Изъ нихъ въ качествѣ церковныхъ композиторовъ получили нѣкоторую извѣстность Ведель и Дегтяревъ, въ сочиненіяхъ которыхъ совсѣмъ незамѣтно вліянія серьезной музыкальной школы. Оба они, въ особенности Ведель, были представителями крайняго сентиментализма въ русской церковной музыкѣ, а по техникѣ письма дѣлаютъ скорѣе впечатлѣніе дилетантовъ, нежели людей получившихъ солидное музыкальное образованіе.

Давыдовъ, *С. И. и Кашинъ*, *Д. Н.* были также учениками Сарти. Давыдовъ (1777—1825), хотя писалъ и церковную музыку, но, главнымъ образомъ, получилъ извѣстность по своимъ композиціямъ для театра, о которыхъ будетъ упомянуто ниже, ибо эти композиціи относятся уже къ XIX вѣку. Въ библіотекѣ театральной дирекціи въ Петербургѣ имѣется, между прочимъ, оркестровая партитура его увертюры для оркестра, судя по которой онъ владѣлъ недурной композиторской техникой, но признаковъ самостоятельнаго таланта, какъ въ этой композиціи, такъ и въ другихъ, весьма немного. Что касается Кашина (1772—1844), то онъ, главнымъ образомъ, извѣстенъ изданнымъ имъ сборникомъ народныхъ русскихъ пѣсенъ (болѣе 200), гармонизованныхъ въ условномъ русскомъ стилѣ, съ различными измѣненіями въ мелодіяхъ.

Въ послѣднія десятилѣтія XVIII вѣка въ русскомъ высшемъ обществѣ весьма значительно развилась склонность къ занятіямъ музыкой. Во-первыхъ, игра на клавикордахъ, а позднѣе, на фортепіано, сдѣлалась почти непремѣнной принадлежностью общаго образованія, нетолько въ высшихъ, но и въ ближайшихъ къ нимъ среднихъ кругахъ. Обучали игрѣ на этомъ инструментѣ очень многихъ молодыхъ людей, часто не справляясь о томъ, имѣетъ ли юноша способности и склонность къ музыкальнымъ занятіямъ. Такимъ образомъ, напримѣръ, цесаревичъ Павелъ Петровичъ, не любившій музыку и не имѣвшій къ ней никакихъ способностей, долженъ былъ, однакоже, долгое время учиться игрѣ на клавикордахъ, ибо такъ требовала мода того времени. Встрѣчались, однако, въ высшемъ обществѣ лица хорошо игравшія на этомъ инструментѣ; между прочимъ, однимъ изъ такихъ лицъ была извѣстная княгиня Дашкова.

Свѣтское музыкальное образованіе было, конечно, очень поверхностно и едва ли, обучаясь музыкѣ, свѣтскіе молодые люди и молодыя дѣвицы изъявляли желаніе знакомиться съ ея теоріей, или, какъ говорили въ то время, съ генералъ-басомъ. Тѣмъ не менѣе, музыкальный вкусъ въ кругахъ высшаго общества постепенно развивался; въ то же время иностранные виртуозы начали посѣщать Петербургъ и Москву, иногда основываясь на постоянное жительство, ибо они получали прекрасное вознагражденіе и за свои уроки, и за участіе на великосвѣтскихъ музыкальныхъ вечерахъ. Крѣпостное право отчасти

также было средствомъ для развитія музыки въ Россіи, ибо всякій почти богатый помѣщикъ считалъ своею обязанностью имѣть собственный оркестръ, составленный изъ крѣпостныхъ людей. Для этой цѣли помѣщикомъ выписывался изъ за границы практическій музыкантъ, нѣмецъ, или чехъ, знакомый съ пріемами игры на всѣхъ инструментахъ оркестра. Ему предоставлялось избрать изъ среды крѣпостныхъ достаточное число молодежи для составленія оркестра и, затѣмъ, начиналось обученіе, причемъ, къ нерадивымъ ученикамъ иногда примѣнялись тѣ мѣры внушенія, какія допускало крѣпостное право. Однимъ изъ продуктовъ крѣпостного варварства была русская роговая музыка, устроенная по мысли чеха Мареша, пріѣхавшаго въ Россію въ царствованіе императрицы Екатерины II. Каждый рожокъ, изъ которыхъ былъ составленъ оркестръ, давалъ только одну ноту и изъ подбора такихъ инструментовъ составлялся цѣлый хоръ духовой музыки, исполнявшій разныя, болѣе или менѣе сложныя сочиненія. Иностранцы нерѣдко восхищались русской роговой музыкой, но одинъ изъ нихъ замѣтилъ, что она только и возможна при варварскомъ строѣ крѣпостного права.

Полное внѣшняго блеска царствованіе императрицы Екатерины II окончилось и на престолъ вступилъ суровый солдатъ, императоръ Павелъ I, весьма мало чувствительный къ искусствамъ вообще, а къ музыкѣ въ особенности. Итальянская опера была немедленно уничтожена, но французская и русская продолжали существовать кое-какъ, хотя составъ оркестра былъ уменьшенъ и, вообще, расходы на театръ были очень сильно урѣзаны. Императоръ Павелъ почти уничтожилъ даже военные оркестры, оставивъ на каждый изъ гвардейскихъ полковъ 4—5 музыкантовъ и зачисливъ остальныхъ въ строй. На всю гвардейскую артиллерію музыкантовъ оставлено было 6—7 человѣкъ.

ГЛАВА IV.

Эволюція русской пѣсни. Начало романса.

Однимъ изъ важнѣйшихъ фактовъ русской музыкальной жизни XVIII вѣка была эволюція русской пѣсни, измѣнявшейся подъ вліяніемъ западноевропейской гармоніи и вырабатывавшей себѣ новыя формы и содержаніе, на которыхъ отразились общія измѣненія, происходившія тогда въ интеллектуальной жизни русскаго общества. Хотя раньше уже говорилось о формальныхъ сторонахъ измѣненія старинныхъ пѣсенныхъ напѣвовъ, но здѣсь необходимо еще разъ возвратиться къ этому предмету, дабы обозрѣть въ общей связи послѣдовательность

развитія новаго искусства. Вслѣдствіе незначительнаго количества письменныхъ памятниковъ приходится, большею частью, основывать свои заключенія на догадкахъ и аналогіяхъ.

Прежде всего, мы назовемъ главнѣйшіе изъ тѣхъ письменныхъ и печатныхъ памятниковъ, какими можно было руководствоваться въ данномъ случаѣ.

Изъ этихъ памятниковъ, первымъ по времени слѣдуетъ считать сборникъ Кирши (Кирилла) Данилова, составленный по однимъ предположеніямъ въ 30—40-хъ годахъ, а по другимъ, болѣе вѣроятнымъ—въ 70-хъ годахъ XVIII вѣка; сборникъ былъ составленъ для извѣстнаго богача, Прокофія Демидова, владѣвшаго значительной частью Урала и Зауралья. Въ рукописи говорится, что она составлена съ голоса „сибирскихъ людей“. Но южнорусская форма имени (Кирша) собирателя заставляетъ предполагать возможность малорусскаго вліянія, что, дѣйствительно, отчасти сказывается въ нѣкоторыхъ записяхъ, какъ текста, такъ и музыки. Напѣвы, до извѣстной степени, уже носятъ на себѣ отпечатокъ измѣненій подъ вліяніемъ гармонической музыки. Въ печати сборникъ появился въ первый разъ въ 1802 году подъ заглавіемъ „Древнія россійскія стихотворенія“ Кирши Данилова.

Дальнѣйшіе памятники относятся уже къ печатнымъ сборникамъ пѣсенъ, старѣйшимъ изъ которыхъ является „Собраніе русскихъ простыхъ пѣсенъ“ В. Ф. Трутовскаго, (1784) священника и, вмѣстѣ съ тѣмъ, гусляра и пѣвца при дворѣ Екатерины II. Въ этомъ сборникѣ впервые появляются въ печати образцы гармонизаціи русскихъ пѣсенъ съ тѣми измѣненіями основныхъ мелодій, о какихъ говорилось выше.

Слѣдующимъ по времени былъ сборникъ Ивана Прача, вышедшій въ 1796 г. подъ названіемъ „Собраніе русскихъ пѣсенъ съ ихъ голосами“, гдѣ гармонизація также измѣняетъ старинныя мелодіи.

Отдѣльные номера русскихъ оперъ второй половины XVIII вѣка нерѣдко имѣютъ простую пѣсенную форму и потому могутъ служить матеріаломъ для наблюденія видоизмѣненій русской пѣсни.

Русскіе высшіе классы, вѣроятно, не безъ внутренней борьбы разстались со старинными пѣснями, представлявшими лучшіе образцы лирической поэзіи прежняго времени, а также лучшіе образцы мелодій. Однако, многоголосное пѣніе, появившееся сначала въ церковной музыкѣ, очень быстро пріобрѣло прочныя симпатіи въ Россіи и въ музыкальномъ отношеніи заняло мѣсто высшаго рода искусства по сравненію съ прежней музыкой. Многоголосное пѣніе было основано на гармоніи, но слишкомъ тѣсный гармоническій аппаратъ, съ которымъ познакомилась Русь XVIII вѣка, былъ неприложимъ къ старинымъ строго-діатоническимъ мелодіямъ, или же требовалъ значительнаго ихъ измѣненія, извращавшаго основную сущность ихъ

также было средст
всякій почти
имѣть собств
людей. Для
ницы практ
съ пріемам
ставлялось
молодежи
ченіе, п
тѣ мѣр
изъ пр
музык
Росс
рож
одн
цѣ.
ме
р
о
і

...акъ уже намъ извѣстно. ...ри гармонизаціи, превра... ...этимъ наноснымъ явленіемъ ...считаться почти необходимой ...хотя это шло совершенно въ ...ъ пѣсенныхъ мелодій, совсѣмъ ...ъ измѣненіе въ характерѣ каса... ...стороны пѣсни, но также и текста. ...вліяніе постепенное развитіе новыхъ ...въ Россіи.

...ыкомъ высшаго общества всей Европы ...скій, на которомъ представители этихъ ...въ говорили и писали. Русское высшее ...воило внѣшнія стороны европейской обра... ...вмѣстѣ съ тѣмъ и французскій языкъ, вслѣдствіе ...наружилось очень сильное вліяніе французской ... Въ древней Руси, и даже въ XVII вѣкѣ, весь народъ говорилъ приблизительно однимъ и тѣмъ же ...а, начиная съ XVIII столѣтія, когда у насъ стали ...вигнуться зачатки новаго литературнаго языка, вмѣстѣ ...мъ и обыденная русская рѣчь образованныхъ классовъ начала болѣе и болѣе удаляться отъ языка простонародья. Конечно, здѣсь существовали различныя ступени, и между дворянствомъ и крестьянствомъ существовали классы, занимавшіе серединное положеніе, какъ по языку, такъ и по развитію. Все это отражалось на литературныхъ и художественныхъ вкусахъ, относительно которыхъ стали обособляться отдѣльныя классовыя группы русскаго народа. Древняя Русь имѣла, кромѣ пѣсенъ, былинъ и полу-миѳическихъ, полуисторическихъ сказаній разнаго рода, и переводную литературу, среди которой одно изъ наиболѣе важныхъ мѣстъ занимала литература рыцарскихъ романовъ, превращавшихся въ сказки съ русской бытовой окраской и разными искусственно придуманными именами вродѣ „Бовы-Королевича“ и „Еруслана Лазаревича“. Въ XVIII столѣтіи вся поэзія и литература этого рода стала достояніемъ, главнымъ образомъ, простонародья, и лишь отчасти среднихъ классовъ, причемъ, на долю деревенскаго простонародья пришлись, главнымъ образомъ, старинныя пѣсни, былины и духовные стихи. Что касается высшихъ классовъ, то ихъ вкусы обратились къ современной имъ западноевропейской, преимущественно французской литературѣ, которая распространялась въ этой средѣ нетолько въ подлинникахъ, но и въ переводахъ. Явилась масса новыхъ идей и новыхъ понятій, для которыхъ иногда трудно было подыскать соотвѣтствующія выраженія въ старинномъ русскомъ языкѣ и приходилось поэтому заимствовать иностранныя слова, или же сочинять ихъ русскую замѣну, быстро обогащая такимъ образомъ лексическое содержаніе русскаго языка. Однако, несмотря на

увлеченіе западноевропейскимъ новшествомъ, симпатіи къ аринному русскому искусству не совсѣмъ исчезали, и, едва ли не живѣе всего сохранились симпатіи именно къ пѣснѣ, нетолько, какъ къ музыкальной, но и какъ къ поэтической формѣ.

Тѣмъ не менѣе, старинное русское искусство уходило все дальше и дальше отъ образованныхъ людей XVIII вѣка и самый языкъ старыхъ пѣсенъ оказывался не совсѣмъ тѣмъ, на какомъ они говорили, а, между тѣмъ, языкъ пѣсенъ былъ такъ своеобразно красивъ и выразителенъ, что наиболѣе чуткія натуры не могли не замѣчать и не понимать этого. Старинная форма пѣснотворчества угасла въ средѣ образованнаго класса, либо новое время потребовало и новыхъ пѣсенъ. Но, собственно говоря, даръ пѣснотворчества не угасъ, а только принялъ новую форму выраженія, какъ въ текстѣ, такъ и въ музыкѣ, причемъ, то и другое слагалось уже подъ новыми западноевропейскими вліяніями.

Въ то же время, какъ бы въ противовѣсъ вольнодумству и скептическому остроумію XVIII вѣка, вторая половина столѣтія ознаменовалась на западѣ Европы появленіемъ въ поэзіи и прозаической беллетристикѣ сентиментализма, который очень полюбился русскимъ образованнымъ классамъ и вскорѣ привился къ русской литературѣ. Въ послѣднихъ годахъ XVIII вѣка, когда на литературное поприще выступилъ Карамзинъ, вліяніе сентиментализма чрезвычайно усилилось и придало новой русской поэзіи совсѣмъ иной отпечатокъ, нежели тотъ, какой имѣла лирика старинной Руси.

Все это очень ясно выразилось въ русскихъ пѣсняхъ новаго склада. Не совсѣмъ угасшія симпатіи къ національной старинѣ заставляли поэтовъ новаго времени писать подражанія прежнимъ пѣснямъ, но, по отношенію къ языку, это подражаніе имѣло чисто внѣшній характеръ. Что же касается идейнаго содержанія, то на немъ чрезвычайно сильно отразилось вліяніе сентиментализма, который особенно хорошо гармонировалъ съ миноромъ, внесеннымъ въ русскую пѣсню западноевропейской гармоніей. Новыя пѣсни стали слагаться подъ совокупностью всѣхъ этихъ вліяній и получили свой особый складъ, совершенно отличный отъ стариннаго, но въ то же время и не похожій на пѣсенный складъ какого-либо другого народа Европы. Въ словахъ и музыкѣ новыхъ пѣсенъ имѣлись черты, роднившія ихъ съ русской стариной, но въ то же время эти черты получили новый обликъ, на которомъ, главнымъ образомъ, запечатлѣлось сентиментальное направленіе того времени. Въ музыкѣ это выразилось господствомъ минора, доведеннаго до послѣдней степени слащавости выраженія, какое, едва ли встрѣчалось гдѣ либо въ другой музыкѣ. Если между пѣснями попадались иногда и мажорныя, то въ нихъ почти всегда имѣлась налицо модуляція въ миноръ, большею частію,

въ видѣ ритмическаго соотвѣтствія между мажорными и минорными частями напѣва, что сдѣлалось даже характернымъ признакомъ новой русской пѣсни.

Первыми сочинителями музыки новыхъ пѣсенъ были, вѣроятно, заѣзжіе композиторы иностранцы, а, затѣмъ, ихъ русскіе ученики. Послѣдніе, очень слабо владѣя техникой искусства, въ гармоническомъ отношеніи не выходили изъ тѣснаго круга трезвучій тоники и доминантъ, а также чередованія мажора съ параллельнымъ миноромъ и наоборотъ. На этой основѣ выработалась очень узкая манера мелодическихъ оборотовъ, вскорѣ ставшая достояніемъ нетолько посредственныхъ музыкантовъ, но и совсѣмъ необразованныхъ дилетантовъ, тѣмъ не менѣе, могшихъ по слуху легко сочинять музыку подобнаго рода. Многія изъ такихъ пѣсенъ сдѣлались даже народными, а иныя не забыты и до сихъ поръ, но онѣ стали достояніемъ простонародья городского, потомучто простонародье деревенское, остававшееся вѣрнымъ старинному діатоническому складу, не допускало минора, да и самый текстъ новыхъ пѣсенъ былъ для него до извѣстной степени чуждымъ и не совсѣмъ понятнымъ по содержанію. Говоря о народныхъ пѣсняхъ, можно для болѣе точнаго выраженія, подраздѣлить ихъ на деревенскія и городскія, относя къ первымъ всѣ діатоническія пѣсни стариннаго склада, а ко вторымъ — всѣ позднѣйшія гармоническія пѣсни, которыя, кромѣ присутствія, или даже преобладанія минора, часто отличаются еще и характернымъ движеніемъ мелодіи по нотамъ аккорда, вродѣ гармонической фигураціи. Изъ числа наиболѣе старыхъ городскихъ, по нашей терминологіи пѣсенъ, въ большинствѣ изъ нихъ неизвѣстны авторы ни текста, ни музыки; лишь изрѣдка преданіе сохраняло ихъ имена, какъ напримѣръ, имя цесаревны Елисаветы Петровны, сочинившей слова и музыку перешедшей въ городское простонародье пѣсни „Во селѣ, селѣ Покровскомъ“, а также и нѣкоторыя другія.

Въ XVIII вѣкѣ иностранцы композиторы въ угоду русскимъ меценатамъ писали иногда сочиненія, для которыхъ темы брали изъ старинныхъ, гармонизованныхъ ими пѣсенъ, а также сочиняли и подражанія имъ, но уже въ новомъ, гармоническомъ, преимущественно минорномъ складѣ. Такъ, напримѣръ, Сарти написалъ пѣсню „Я не знала ни о чемъ въ свѣтѣ тужить“, которая сдѣлалась также народной въ средѣ городского простонародья и среднихъ классовъ Иногда тексты подобныхъ пѣсенъ писали и выдающіеся поэты, какъ напримѣръ, Державинъ, или извѣстный главнымъ образомъ въ качествѣ баснописца, Дмитріевъ. Дальше, между сочинителями текстовъ пѣсенъ можно еще назвать извѣстныхъ въ свое время поэтовъ, какъ напримѣръ, Нелединскаго-Мелецкаго (1751—1828) и Мерзлякова (1778 — 1830), Изъ многочисленныхъ пѣсенъ перваго, очень популярной была пѣсня „Выйду-ль я на рѣченьку“, а

изъ пѣсенъ второго — „Среди долины ровныя“. Что же касается до музыки названныхъ пѣсенъ, то авторы ея неизвѣстны.

Если русскіе поэты конца XVIII вѣка писали много пѣсенъ, то еще чаще они брали образцами для подражанія различныхъ представителей западноевропейской литературы, иногда очень фривольныхъ; даже торжественно-тяжеловѣсный Державинъ писалъ піески въ подражаніе легкомысленному Парни. Но для музыки главнымъ образомъ имѣла значеніе сентиментальная лирика западноевропейскаго образца, особенно развившаяся въ русской поэзіи конца XVIII и начала XIX вѣка. Въ лирикѣ этого рода поэты уже не подражали ни языку, ни формѣ старинной русской пѣсни, но въ то же время эта лирика настолько же нуждалась въ музыкѣ, какъ и подражательныя пѣсни; первые образцы музыкальныхъ произведеній на такіе сентиментальные тексты относятся еще къ концу XVIII вѣка. Въ композиціяхъ подобнаго рода съ самаго начала проявляется бо́льшая свобода и разнообразіе формъ, сравнительно съ композиціей пѣсенъ. Композиція нерѣдко состояла изъ двухъ, трехъ частей пѣсенной формы, объединившихся аккомпаниментомъ фортепіано, имѣвшимъ болѣе самостоятельный характеръ и большее значеніе, нежели аккомпанементъ прежнихъ пѣсенъ, ибо въ немъ появилось нетолько прелюдіи, но также интерлюдіи и постлюдіи, нерѣдко съ модуляціями въ ближайшія тональности. Наиболѣе раннія композиціи этого рода, появившіяся въ печати еще въ концѣ XVIII вѣка, принадлежали профессіональнымъ музыкантамъ, какъ напримѣръ: Кашину и, въ особенности, Козловскому.

С. І. Козловскій (1757 — 1831) былъ уроженцемъ Варшавы, поступилъ на службу въ русскую армію, участвовалъ въ войнѣ съ турками и въ это время обратилъ на себя вниманіе Потемкина своими музыкальными способностями, вслѣдствіе чего Потемкинъ сдѣлалъ его директоромъ своей музыкальной капеллы. Послѣ смерти Потемкина, Козловскій былъ назначенъ завѣдующимъ петербургскими театральными оркестрами и, вмѣстѣ съ тѣмъ, директоромъ придворной бальной музыки. Онъ написалъ много композицій разнаго рода, но особенную извѣстность пріобрѣлъ своими полонезами, изъ которыхъ славился его торжественный полонезъ съ хоромъ на слова „Громъ побѣды раздавайся“. Онъ сочинялъ также и пѣсни, въ особенности на слова Нелединскаго-Мелецкаго; ему же принадлежатъ нѣкоторыя изъ первыхъ опытовъ музыки на лирическія стихотворенія въ западноевропейскомъ вкусѣ. Въ композиціяхъ послѣдняго рода проявились уже всѣ тѣ черты, которыми опредѣлялся впослѣдствіи русскій романсъ, но самое названіе „романсъ“ тогда еще не существовало и онѣ назывались пѣснями наряду съ подражаніями пѣснямъ русской старины.

Такимъ образомъ, въ концѣ XVII, или началѣ XVIII вѣка

началось разложенiе старинной русской пѣсни, изъ гармоническаго видоизмѣненiя которой вышла форма новой пѣсни, городской, съ ея текстомъ, также представлявшемъ видоизмѣненiе старинной поэзiи этого рода. Новая пѣсня получила господствующее значенiе для болѣе или менѣе образованныхъ классовъ русскаго общества, а, затѣмъ, придя въ соприкосновенiе съ русскими подражанiями западноевропейской лирикѣ, она превратилась въ романсъ, хотя самое выраженiе „романсъ" появилось только въ слѣдующемъ, XIX вѣкѣ. Во всякомъ случаѣ, родоначальницей позднѣйшаго романса нужно считать народную пѣсню, которая въ своей послѣдовательной эволюцiи въ концѣ XVIII вѣка пришла къ этой новой формѣ.

ГЛАВА V.

Русская музыка въ XIX вѣкѣ до Глинки. Просвѣщенный дилетантизмъ.

Съ воцаренiемъ императора Александра I была снова сформирована итальянская опера, уничтоженная его отцомъ и она просуществовала потомъ до 1806 года, послѣ чего на смѣну ей явилась опера французская, съ капельмейстеромъ и композиторомъ Буальдье во главѣ.

Большое влiянiе на развитiе русской музыки оказалъ итальянецъ *Катеринъ Альбертовичъ Кавосъ* (1776—1840). Онъ родился въ Венецiи и тамъ же въ раннiе годы юности закончилъ свое музыкальное образованiе, такъ что, имѣя всего 21 годъ, онъ въ 1797 году отправился въ Петербургъ въ качествѣ капельмейстера итальянской труппы. Съ вошествiемъ на престолъ императора Павла I итальянская труппа была распущена, но Кавосъ остался на службѣ при Императорскихъ театрахъ и весной 1799 года сдѣланъ былъ капельмейстеромъ сначала французской, а съ 1803 и русской оперы. Особенныя крупныя заслуги оказалъ Кавосъ на этомъ послѣднемъ мѣстѣ. Въ тогдашнее время на капельмейстеровъ возлагалась обязанность, между прочимъ, сочинять музыку для всякихъ потребностей театра и Кавосъ сочинялъ очень много, причемъ, писалъ французскiя небольшiя оперы, балеты, главнымъ же образомъ русскiя оперы. Вступленiе Кавоса въ должность капельмейстера русской оперы совпало съ постановкой передѣлки нѣмецкаго зингшпиля Кауэра „Donauweibchen" на русскiе нравы, съ русскими именами дѣйствующихъ лицъ и т. д. Передѣлка шла подъ названiемъ „Леста, Днѣпровская русалка", и пользовалась огромнѣйшимъ успѣхомъ, обойдя нетолько столичныя, но также всѣ провинцiальныя и помѣщичьи сцены. Большинство

публики почитало „Лесту“ за русское произведеніе и отдѣльные номера ея музыки пріобрѣли чрезвычайную популярность, такъ напримѣръ: „Приди въ чертогъ ко мнѣ златой“, „Пчелка златая„ и др. Успѣхъ этотъ навелъ Кавоса на мысль написать что либо подобное для русской сцены и онъ началъ съ продолженія столь понравившейся піесы. Такимъ образомъ явилась вторая часть „Русалки“, уже съ самостоятельнымъ русскимъ либретто, а музыку Кавосъ написалъ въ сотрудничествѣ съ Давыдовымъ, о которомъ упоминалось раньше, какъ объ ученикѣ Сарти. За второй частью слѣдовали части третья и четвертая, имѣвшія также большой успѣхъ. Кромѣ того, Кавосъ написалъ еще цѣлый рядъ оперъ на русскіе сюжеты, начиная съ „Князя невидимки“ (1805), за которымъ слѣдовали: „Илья богатырь“ съ текстомъ баснописца Крылова (1806), „Иванъ Сусанинъ“, на либретто кн. Шаховского (1815), „Добрыня Никитичъ (1818), „Жаръ-птица“ (1822) „Свѣтлана“, на либретто Жуковскаго (1822), „Юность Іоанна III“ (1823). Всѣ эти оперы пользовались болѣе или менѣе значительнымъ успѣхомъ, въ особенности „Иванъ Сусанинъ“, постоянно державшійся на сценѣ, вплоть до постановки оперы Глинки на тотъ же сюжетъ. Кромѣ этихъ, сравнительно значительныхъ произведеній, Кавосъ писалъ и небольшія оперетты, изъ которыхъ особеннымъ успѣхомъ пользовался „Казакъ стихотворецъ“, на либретто Шаховского, достигшій большой популярности. Кромѣ того, Кавосъ написалъ много музыки къ различнымъ піесамъ, а также и на разные случаи. Писалъ онъ и русскія пѣсни, изъ которыхъ солдатская пѣсня „Братцы, дружно веселую“ стала почти народной. Изъ массы композицій Кавоса, напечатано было сравнительно немного, но почти все сохранилось въ рукописяхъ, въ архивѣ театральной дирекціи въ Петербургѣ.

Кавосъ не обладалъ большимъ композиторскимъ дарованіемъ, но онъ былъ хорошимъ музыкантомъ, отлично умѣлъ писать для голосовъ, зналъ оркестръ, а, при своемъ трудолюбіи и аккуратности, давалъ всѣмъ своимъ сочиненіямъ болѣе или менѣе тщательную отдѣлку. Быть можетъ, Алябьевъ и Верстовскій превосходили его природной даровитостью, но, не владѣя техникой композиціи, они, въ своихъ сочиненіяхъ, дали гораздо меньше поучительнаго для русской публики и музыкантовъ, нежели Кавосъ. Впрочемъ, его оперы скорѣе подходили къ типу нѣмецкихъ зингшпилей, нежели большихъ оперъ. Всѣ онѣ писались безъ речитативовъ, съ діалогомъ, но въ его операхъ были и хорошо написанные ансамбли, хоры и даже довольно широко развитые финалы. Образцами для Кавоса служили Моцартъ и его ближайшіе послѣдователи, въ томъ числѣ Керубини.

Главная заслуга Кавоса заключается, впрочемъ, не въ его композиціяхъ, а въ его трудахъ по устройству русской оперной сцены, уровень исполненія которой онъ такъ поднялъ, что русская оперная труппа въ Петербургѣ въ двадцатыхъ и трид-

цатыхъ годахъ прошлаго столѣтія могла исполнять сложнѣйшія произведенія западно-европейской оперной литературы.

Вступивши въ управленіе русской оперной сценой, Кавосъ нашелъ ее далеко не въ блистательномъ состояніи. Отдѣльной оперной труппы совсѣмъ не существовало и оперныя композиціи исполнялись драматическимъ персоналомъ труппы. Вокальное искусство такихъ исполнителей стояло, конечно, очень невысоко и всѣ ихъ достоинства обусловливались исключительно прирожденными способностями и музыкальностью; тѣмъ не менѣе среди нихъ были и любимцы публики, какъ напримѣръ, Крутицкій, отлично исполнявшій партіи комическаго баса. При своемъ необыкновенномъ трудолюбіи и добросовѣстности, Кавосъ съ самаго начала принялся за обученіе членовъ своей труппы пѣнію, ибо подобно всѣмъ хорошимъ итальянскимъ музыкантамъ того времени, онъ былъ отличнымъ учителемъ пѣнія. Въ теченіе почти 40 лѣтъ Кавосъ терпѣливо и настойчиво обучалъ вокальному искусству всѣхъ попадавшихъ къ нему на сцену и обладавшихъ болѣе или менѣе хорошими голосами и способностью къ музыкѣ. Завоевавши себѣ въ средѣ дирекціи театра весьма самостоятельное и независимое положеніе, онъ выдвигалъ впередъ всѣхъ талантливыхъ людей, попадавшихъ къ нему въ ученье. Такимъ образомъ онъ, можно сказать, почти создалъ знаменитаго русскаго пѣвца О. А. Петрова, который попалъ на сцену едва зная ноты, а въ тридцатыхъ годахъ могъ уже соперничать съ первоклассными европейскими знаменитостями въ исполненіи самыхъ труднѣйшихъ и сложныхъ басовыхъ партій. Онъ же открылъ знаменитую А. Я. Воробьеву, которая выпущена была изъ театральнаго училища съ плохой аттестаціей и помѣщена въ хоръ. Кавосъ тотчасъ же замѣтилъ ее, и оцѣнивъ качества ея голоса и талантливость, сталъ усердно съ ней заниматься вокальнымъ искусствомъ и, достигъ того, что черезъ полтора или два года бывшая хористка Воробьева выступила въ главныхъ оперныхъ партіяхъ съ самымъ блестящимъ успѣхомъ, съ перваго почти раза сдѣлавшись любимицей публики, участіе которой въ операхъ всегда обезпечивало полный успѣхъ и сборъ. Впослѣдствіи Воробьева вышла замужъ за Петрова и эта артистическая чета была едва ли не лучшимъ украшеніемъ русской оперной сцены въ прошломъ XIX столѣтіи.

Но, создавая отдѣльныхъ превосходныхъ исполнителей, Кавосъ обращалъ много вниманія и на второстепенныхъ, достигая такимъ образомъ отличнаго ансамбля, составляющаго главное достоинство всякой большой оперной сцены. Не меньше Кавосъ работалъ и съ оркестромъ, терпѣливо разучивая новыя оперы съ отдѣльными группами оркестровыхъ исполнителей, прежде нежели начинались общія репетиціи. Приэтомъ, Кавосъ снискалъ общее уваженіе своей добротой и честнымъ, нелицепріятнымъ отношеніемъ къ дѣлу.

Заботясь постоянно объ упорядоченіи русской оперной сцены, онъ въ тридцатыхъ годахъ достигъ, наконецъ, раздѣленія труппъ оперной и драматической, что наконецъ избавило оперныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ отъ необходимости участвовать въ водевиляхъ и всякихъ піесахъ съ пѣніемъ и позволило сосредоточить свое вниманіе исключительно на своемъ спеціальномъ дѣлѣ.

Кромѣ того, Кавосъ былъ болѣе горячимъ сторонникомъ русской музыки, нежели большинство тогдашнихъ образованныхъ русскихъ. Кавосъ исходилъ изъ общаго отвлеченнаго положенія, что всякій великій народъ долженъ имѣть самостоятельное искусство, въ томъ числѣ и музыку. Самъ онъ, насколько могъ и умѣлъ, поддѣлывался подъ складъ русскихъ пѣсенъ, только не старинныхъ деревенскихъ, которыхъ онъ не зналъ, или, быть можетъ, не понималъ, а новыхъ, сантиментальныхъ пѣсенъ городского простонародья. Артистическая честность и прямодушіе Кавоса прекрасно выразились по поводу постановки на петербургской сценѣ „Жизни за царя" Глинки. Когда Глинка, весною 1836 года представилъ свою оперу въ дирекцію театровъ съ просьбой о постановкѣ на сценѣ, то бывшій тогда директоромъ театровъ А. М. Гедеоновъ отнесся очень неблагосклонно и къ оперѣ и къ самому композитору, находя, что невозможно дѣлать большія затраты на сложную постановку большой оперы, написанной какимъ то мало извѣстнымъ русскимъ дилетантомъ. Но Глинка вращался въ томъ же свѣтскомъ обществѣ, къ которому принадлежалъ и Гедеоновъ, кромѣ того, Глинка имѣлъ вліятельныхъ друзей, которые уже восхищались его произведеніемъ, съ отрывками котораго успѣли познакомиться,—и Гедеоновъ поэтому не рѣшался отказать самъ, лично, но онъ придумалъ самый вѣрный, по его мнѣнію, путь пріискать для отказа основательныя причины. Для этого онъ передалъ партитуру Глинки Кавосу, на его разсмотрѣніе и заключеніе, въ твердой увѣренности, что Кавосъ необходимо выскажется противъ принятія новаго произведенія, ибо на сценѣ въ это время постоянно давалась его собственная опера на тотъ же самый сюжетъ, пользовавшаяся въ публикѣ большимъ успѣхомъ. Однако, Гедеоновъ жестоко ошибся въ своемъ расчетѣ и Кавосъ, познакомившись съ оперой начинающаго композитора, самымъ рѣшительнымъ образомъ высказался за постановку ея на сценѣ, отдавая ей полнѣйшее предпочтеніе передъ своимъ собственнымъ сочиненіемъ, которое немедленно распорядился снять съ репертуара.

Этотъ благородный артистъ честно трудился всю свою жизнь и за всю слишкомъ сорокалѣтнюю службу никогда непользовался отпускомъ и никуда не выѣзжалъ изъ Петербурга. Наконецъ, здоровье ему измѣнило и въ началѣ 1840 года онъ испросилъ заграничный отпускъ, но не успѣлъ имъ воспользоваться, ибо скончался 28 апрѣля того же года въ Петербургѣ.

Его смерть была очень большой утратой для русской оперной сцены и русской музыки вообще, ибо она потеряла въ немъ самаго ревностнаго и при томъ очень вліятельнаго защитника. Со смертью его вражда высшихъ классовъ петербургскаго общества къ русской оперѣ могла выразиться совершенно свободно и въ скоромъ времени началось гоненіе, которое почти на двадцать лѣтъ совершенно остановило развитіе русскаго музыкальнаго искусства. Прежде, нежели перейти къ величайшему событію въ исторіи новой русской музыки, къ появленію первой оперы Глинки, мы сдѣлаемъ въ краткихъ чертахъ общую характеристику положенія музыкальнаго дѣла въ Россіи и развитія, какого оно достигло.

Музыкальная образованность въ Россіи въ началѣ XIX вѣка находилась почти на такой же незначительной ступени развитія, какъ во всѣ предшествовавшіе вѣка и никакихъ спеціальныхъ музыкальныхъ училищъ не существовало, хотя и были учрежденія, гдѣ музыка преподавалась въ качествѣ профессіональнаго искусства. Къ числу такихъ учрежденій относились, между прочимъ: Придворная пѣвческая капелла и театральное училище, въ которомъ подготовлялись нетолько вокальные исполнители, но и оркестровые. Однако, во всѣхъ этихъ учрежденіяхъ преслѣдовались очень узкія, чисто практическія цѣли. Обучали какой нибудь извѣстной спеціальности, т. е. пѣнію или игрѣ на одномъ изъ оркестровыхъ инструментовъ, но общаго музыкальнаго образованія ни одно изъ этихъ заведеній не давало и въ немъ не видѣли никакой надобности. Поэтому изъ этихъ заведеній выходили ремесленники своего дѣла и если нѣкоторые изъ нихъ потомъ дѣлались художниками, то этимъ они обязаны были, прежде всего, прирожденной талантливости и самостоятельной работѣ, но не школѣ. Кромѣ того, общественное положеніе всѣхъ прикосновенныхъ къ музыкальному дѣлу людей было необыкновенно низменное. Такъ какъ большинство первоначальныхъ театральныхъ исполнителей выходило изъ крѣпостныхъ людей или самыхъ низшихъ классовъ городского населенія, то къ нимъ привыкли относиться съ совершеннымъ презрѣніемъ, а спеціально музыканты не имѣли даже никакого званія по законамъ о состояніи и могли быть только крѣпостными людьми, мѣщанами и т. д. Если дворянинъ поступалъ въ артистическій персоналъ театра или въ оркестръ, то при зачисленіи на службу, отъ него, прежде всего, брали подписку съ отреченіемъ отъ всѣхъ правъ дворянства, которыя онъ такимъ образомъ утрачивалъ. Законъ этотъ примѣнялся даже еще въ шестидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія. Одинъ изъ основателей Русскаго Музыкальнаго Общества, потомокъ стариннаго дворянскаго рода, В. А. Кологривовъ, вслѣдствіе разстройства матеріальныхъ средствъ, поступилъ инспекторомъ оркестра при петербургскихъ Императорскихъ театрахъ, причемъ съ него взята была такая подписка.

Оставя службу черезъ нѣсколько лѣтъ, онъ могъ возвратить утраченныя права только обратившись съ прошеніемъ на Высочайшее имя.

Кадры оркестроваго и сценическаго персонала пополнялись даже посредствомъ покупки цѣлыхъ оркестровъ, а иногда и труппъ у различныхъ помѣщиковъ, которые заводили у себя въ помѣстьѣ театры. Крѣпостные, купленные такимъ образомъ дирекціей театровъ, вѣроятно, не дѣлались свободными людьми, а только мѣняли господина; это можно предположить потому, что въ документахъ театральной дирекціи сохранились упоминанія о томъ, что такіе то и такіе то музыканты за нетрезвое поведеніе бывали отправляемы на съѣзжую для наказанія, чего, конечно, нельзя было сдѣлать съ иностранцами или людьми свободнаго состоянія. Высшее театральное начальство ко всѣмъ сценическимъ артистамъ, не исключая и первоклассныхъ, обращалось на „ты" и подвергало ихъ иногда довольно унизительнымъ наказаніямъ; такъ напримѣръ въ документахъ „Архива Императорскихъ театровъ" значится, что артистъ на первыя роли и любимецъ публики басъ Крутицкій былъ посаженъ на два дня подъ арестъ при конторѣ театра за ссору съ инспекторомъ сцены, знаменитымъ актеромъ Дмитревскимъ. Въ половинѣ тридцатыхъ годовъ положеніе артистовъ, служившихъ при театрѣ, вѣроятно, было уже лучше, и музыкантовъ, быть можетъ, уже не посылали на съѣзжую, но, въ сущности, всѣ сценическіе артисты и музыканты были людьми совершенно безправными, ибо званіе артиста не приносило съ собою никакихъ гражданскихъ правъ.

Относительно композиторовъ, русская практика выработала также своеобразную особенность. На Западѣ изъ двухъ авторовъ оперы, либреттиста и композитора, либреттистъ почитался авторомъ драмы, а композиторъ—оперы, причемъ, подразумѣвалось сокращенное выраженіе opera in musica, т. е. музыкальное сочиненіе. Въ Россіи, эти отношенія перемѣстились и авторомъ оперы назывался либреттистъ, а композиторъ — авторомъ музыки. Еще въ самыхъ послѣднихъ годахъ XIX столѣтія можно было поэтому читать, напримѣръ, въ афишахъ слѣдующее: „Жизнь за царя" опера барона Розена, музыка Глинки".

Нужно, впрочемъ, нѣсколько точнѣе опредѣлить, что разумѣли подъ названіемъ оперы въ произведеніяхъ русскихъ композиторовъ, на сценахъ XVIII и начала XIX вѣковъ. Опера у насъ явилась сначала въ видѣ итальянской opera seria, со всѣмъ аппаратомъ вокальной виртуозности главныхъ исполнителей и закаменѣлой условностью сюжетовъ. Итальянскій языкъ знали у насъ очень немногіе, а чрезвычайная условность въ сценическомъ ходѣ дѣйствія итальянской серьезной оперы могла наводить скуку на нашихъ, въ сущности, простодушныхъ представителей высшаго общества, получившихъ только внѣшній европейскій обликъ. Поэтому, огромному большин-

ству была гораздо больше по душѣ комическая опера итальянская и французская, представлявшая дѣйствительно несравненно болѣе живой родъ искусства. Когда начали дѣлаться опыты сочиненія русскихъ оперъ, то, конечно, нельзя было и думать о чемъ либо подобномъ итальянской opera seria, ибо для этого, прежде всего, не было исполнителей. Даже итальянская opera buffa была недоступна, ибо между русскими артистами и теперь немногіе умѣютъ живо и ясно произносить речитативы, а тогда это искусство было совершенно неизвѣстно. Поэтому естественнымъ образомъ русскимъ композиторамъ приходилось брать за образецъ небольшія французскія оперы, почти оперетки, въ которыхъ речитативовъ не было, какъ не было и большихъ арій, требовавшихъ отъ пѣвцовъ вокальной виртуозности, а вмѣсто того просто сценическій діалогъ чередовался съ музыкальными номерами, написанными почти исключительно въ формѣ очень сжатыхъ каватинъ, почти пѣсенъ. Первые русскіе композиторы, начавшіе писать для сцены, примѣняли просто форму пѣсенъ, подражая стариннымъ пѣснямъ, и большинство русскихъ оперъ того времени были небольшими, легкими комедіями, со вставленными въ нихъ пѣсенными номерами, такъ что подобныя произведенія гораздо болѣе заслуживали названія водевилей съ музыкой. Такое упрощенное подобіе оперы соотвѣтствовало тогдашнему уровню развитія публики, особенно, если принять во вниманіе, что представленія русской оперы посѣщало не только высшее общество, но и средніе классы, т. е. чиновничество и купечество. Въ этихъ упрощенныхъ операхъ развивалась, между прочимъ, та форма новыхъ пѣсенъ, которая для городскихъ классовъ и простонародья замѣнила прежнія. Въ сущности, до появленія „Жизни за царя" не было ни одной русской оперы, которая бы вполнѣ соотвѣтствовала этому названію и даже лучшія произведенія Кавоса стояли немного выше нѣмецкихъ зингшпилей.

Что касается знакомства русской публики съ иностранной оперной литературой, то оно чрезвычайно расширилось въ XIX столѣтіи. При императорѣ Александрѣ I. въ Петербургѣ существовала съ 1806 по 1812 г. хорошая французская опера, со знаменитымъ композиторомъ Буальдье во главѣ. Позже, въ двадцатыхъ годахъ, много лѣтъ держалась очень недурная опера нѣмецкая, включавшая въ свой репертуаръ не только оперы германскихъ композиторовъ, но и французскихъ; такъ напримѣръ, „Фенелла" Обера была дана въ первый разъ нѣмецкой труппой и, притомъ, съ огромнѣйшимъ успѣхомъ.

Главнымъ же образомъ, расширенію знакомства съ европейской литературой служила русская оперная сцена, когда во главѣ ея стоялъ Кавосъ, поднявшій уровень исполненія русской оперной труппы на высоту раньше немыслимую для нея. Кавосъ включалъ въ репертуаръ петербургской сцены самыя разнообразныя произведенія, какъ напримѣръ, оперы Моцарта,

Вебера и тогда только что прославившагося Мейербера. Кромѣ того, шли оперы Керубини, Спонтини, а также итальянскихъ композиторовъ: Россини и Беллини. Такимъ образомъ петербургской публикѣ двадцатыхъ и тридцатыхъ годовъ были знакомы всѣ лучшіе представители оперной композиціи конца XVIII столѣтія и начала XIX. Прежнія водевильныя формы русскихъ оперъ такую публику удовлетворять уже не могли и этимъ объясняется то полнѣйшее забвеніе, какое постигло всѣ русскія произведенія этого рода. Эти обстоятельства, между прочимъ, служатъ единственнымъ объясненіемъ для непонятнаго на первый взглядъ появленія такого колоссальнаго произведенія, какимъ была первая опера Глинки. Мы считаемъ, что это появленіе находилось въ прямой зависимости отъ репертуара тогдашнихъ оперныхъ сценъ въ Петербургѣ, и главнымъ образомъ, русской оперной сцены, такъ что и въ этомъ отношеніи дѣятельность Кавоса имѣла очень большое значеніе для будущей судьбы русскаго музыкальнаго искусства.

Вначалѣ XIX вѣка на сцену выступаетъ дилетантизмъ, сыгравшій затѣмъ очень видную роль въ развитіи русской музыки. Представители его почти исключительно принадлежали къ дворянству, въ средѣ котораго музыкальное образованіе начало распространяться, какъ было упомянуто ранѣе, еще въ послѣднихъ десятилѣтіяхъ XVIII вѣка. Не довольствуясь пѣніемъ или игрой на какомъ нибудь инструментѣ, такіе дилетанты стали дѣлать опыты и въ композиціи, главнымъ образомъ, въ сочиненіи музыки на лирическія произведенія сентиментальныхъ поэтовъ начала XIX вѣка. Въ предыдущей главѣ была указана связь между композиціями этого рода и старинной русской пѣсней, на которую, однако, они становились все менѣе и менѣе похожими, такъ что для этого новаго рода нужно было подыскать и новое названіе. Дилетантамъ изъ дворянства, получившимъ французское воспитаніе, естественно было искать и названіе для новой формы во французскомъ языкѣ, гдѣ оно было уже готово, ибо французы называли простую куплетную пѣсню chanson, а болѣе сложныя композиціи на лирическія стихотворенія — mélodie или romance. Это послѣднее названіе и было заимствовано русскими композиторами-дилетантами, въ средѣ которыхъ новая форма начала быстро развиваться. Впрочемъ, названіе „романсъ“ не сразу было принято всѣми, и Верстовскій, напримѣръ, называлъ въ 20-хъ годахъ свои вокальныя піесы „кантатами“.

Между русскими дилетантами-композиторами, едва ли не ранѣе всѣхъ заявила себя цѣлая семья Титовыхъ. Музыкальныхъ представителей этой семьи насчитываютъ пять. Старшіе двое, Алексѣй и Сергѣй Николаевичи, родившіеся въ 1769 и 1770 г., начали свою композиторскую дѣятельность еще въ концѣ XVIII вѣка. Они, повидимому, получили довольно хоро-

шее музыкальное образованіе и писали, главнымъ образомъ, піесы для театра, оперы и балеты, вскорѣ совершенно забытыя. Сына старшаго изъ нихъ, Николая Алексѣевича (1800—1875) называютъ „дѣдушкой русскаго романса“, ибо одно изъ его произведеній, „Уединенная сосна“, появилось подъ такимъ названіемъ въ печати въ 1820 году и пользовалось такой продолжительной извѣстностью, что о немъ вспоминалъ еще Тургеневъ въ одномъ изъ разсказовъ въ „Запискахъ охотника“. Впрочемъ, „Уединенную сосну“ никакъ нельзя считать первымъ русскимъ романсомъ, ибо подобныя произведенія нетолько писались, но даже и печатались гораздо раньше, о чемъ упоминалось въ предыдущей главѣ. Во всякомъ случаѣ, можно сказать, что этотъ романсъ былъ первымъ, имѣвшимъ очень большой и продолжительный успѣхъ. Всего Н. А. Титовымъ написано болѣе 60-ти романсовъ и пѣсенъ и между послѣдними пѣсня „Что ты, вѣтка бѣдная“ одно время была почти народною.

Не менѣе любимымъ композиторомъ романсовъ былъ и Николай Сергѣевичъ Титовъ, двоюродный братъ предыдущаго, рано умершій отъ чахотки; ему принадлежитъ романсъ на слова Пушкина „Талисманъ“, пользовавшійся огромной популярностью. Романсамъ этихъ Титовыхъ нельзя отказать въ красивости мелодическаго изобрѣтенія и даже въ извѣстномъ изяществѣ гармонической обработки, но всѣ они проникнуты духомъ такого крайняго сентиментализма, который, въ сущности, чуждъ кореннымъ основамъ русскаго искусства.

Изъ многочисленныхъ представителей музыкальнаго дилетантизма начала XIX вѣка здѣсь мы назовемъ еще только двухъ: Алябьева и Верстовскаго.

Алябьевъ, Александръ Александровичъ (1787—1851) родился и умеръ въ Москвѣ. Онъ былъ гвардейскимъ офицеромъ и блисталъ въ обществѣ, прежде всего, своей фортепіанной игрой и еще болѣе своими композиціями, главнымъ образомъ, пѣснями. Изъ нихъ всесвѣтную извѣстность пріобрѣлъ „Соловей“, благодаря нетолько исполненію въ концертахъ разными знаменитыми пѣвицами, но и транскрипціямъ для фортепіано Листа и Дѣлера. Въ Россіи очень большой популярностью пользовалась и другая его пѣсня „Вечеркомъ, румяну зорю“, а также романсъ „Вечерній звонъ“, съ характерно выдержаннымъ аккомпанементомъ. Что касается небольшихъ оперъ Алябьева, то онѣ въ свое время имѣли успѣхъ, но въ настоящее время совершенно забыты. Романсы и пѣсни Алябьева (111 номеровъ) недавно еще были изданы вновь фирмой П. Юргенсона.

Верстовскій, Алексѣй Николаевичъ (1799—1862) родился въ Тамбовской губ. въ родовомъ помѣстьѣ, получилъ образованіе въ Петербургѣ въ институтѣ Путей Сообщенія, гдѣ и окончилъ курсъ. Музыкой онъ занимался съ дѣтскихъ лѣтъ

и, владѣя достаточными матеріальными средствами, бралъ въ Петербургѣ уроки фортепіанной игры у такихъ знаменитостей, какъ Фильдъ и Стейбельтъ, а, кромѣ того, учился также игрѣ на скрипкѣ у столь же знаменитыхъ Бёма и Маурера. Относительно теоріи музыки Верстовскій имѣлъ только самыя поверхностныя понятія и въ этомъ отношеніи остался совершеннымъ дилетантомъ до конца жизни. Верстовскій выступилъ сначала композиторомъ водевильныхъ куплетовъ, а, кромѣ того, писалъ романсы и баллады, называя ихъ кантатами; изъ нихъ большой извѣстностью пользовались: „Черная шаль", „Колокольчикъ" и др.

Въ 1823 году Верстовскій перешелъ на службу въ Москву при управленіи Императорскихъ театровъ, во главѣ которыхъ стояли Кокошкинъ и Загоскинъ, извѣстный писатель, сдѣлавшійся постояннымъ либреттистомъ Верстовскаго. Первая опера Верстовскаго на либретто Загоскина, „Панъ Твардовскій" появилась на сценѣ въ Москвѣ въ 1828 году. Затѣмъ слѣдовалъ „Вадимъ или двѣнадцать спящихъ дѣвъ" въ 1832 и „Аскольдова могила" въ 1835. Если первыя его оперы имѣли болѣе или менѣе значительный успѣхъ, то „Аскольдова могила" вызвала такой восторгъ, подобнаго которому Москва раньше не знала по отношенію къ опернымъ русскимъ представленіямъ. Отчасти успѣхъ этотъ, быть можетъ, обусловливался тѣмъ, что исполнителемъ главной роли, Торопки Голована, явился теноръ Бантышевъ, обладавшій удивительно красивымъ и обширнымъ голосомъ. Несмотря на то, что Бантышевъ совершенно лишенъ былъ музыкальнаго образованія, едва зналъ ноты и никогда почти не обучался пѣнію, онъ былъ настолько талантливъ въ сценическомъ и вокальномъ отношеніи, что пользовался огромнѣйшимъ успѣхомъ у публики. Композиціи Верстовскаго, не выходившія за предѣлы самыхъ простыхъ формъ и самой простой гармоніи, вполнѣ подходили къ уровню музыкальнаго пониманія Бантышева и онъ исполнялъ ихъ превосходно.

Въ художественномъ смыслѣ оперы Верстовскаго не имѣютъ крупныхъ достоинствъ и носятъ на себѣ яркій отпечатокъ дилетантства, но, тѣмъ не менѣе, Верстовскій былъ талантливъ нетолько музыкально, но онъ понималъ также и сцену. По отношенію къ направленію своему онъ былъ послѣдователемъ Веберовскаго романтизма, насколько это ему позволяла ограниченность музыкальнаго развитія. Сѣровъ въ своихъ лекціяхъ объ оперѣ восхвалялъ сценическій драматизмъ музыки Верстовскаго и примѣромъ указывалъ третій актъ „Аскольдовой могилы". Сѣровъ даже ставилъ Верстовскаго въ этомъ отношеніи выше Глинки, что нетолько преувеличено, но просто непонятно. Во всякомъ случаѣ, „Аскольдова могила", съ ея легко запоминаемыми, похожими на городскія простонародныя пѣсни мелодіями, имѣла огромный успѣхъ. А такія мелодіи, какъ „Близко города Славянска", „Ужъ какъ вѣетъ

вѣтерокъ", или "Ахъ, подруженьки, какъ грустно", сдѣлались почти народными пѣснями. Верстовскій, послѣ „Аскольдовой могилы" написалъ еще нѣсколько оперъ, а именно: „Тоска по родинѣ" (1835), „Чурова долина" (1841) и „Громобой" (1858), но ни одна изъ нихъ не имѣла и приблизительно такого успѣха, какъ „Аскольдова могила". Кромѣ 6-ти оперъ, 22 водевилей и оперетъ, Верстовскій написалъ музыку болѣе, чѣмъ къ десяти драматическимъ сценамъ, мелодрамамъ, дивертисментамъ, 10 кантатъ и хоровъ, 29 романсовъ, нѣсколько оркестровыхъ сочиненій, а также обѣдню и 3 духовныхъ концерта. Верстовскій скончался 5-то ноября 1862 года въ Москвѣ.

Въ первыя десятилѣтія XIX вѣка въ лицѣ этихъ дѣятелей дилетанты рѣшительно стали во главѣ русскаго музыкальнаго движенія. Хотя Кавосъ занималъ руководящее положеніе и, въ качествѣ композитора, владѣлъ несравненно бо̀льшимъ знаніемъ и умѣніемъ, нежели русскіе профессіональные музыканты и дилетанты, но по свойству своего таланта, не имѣвшаго ясной индивидуальной окраски, онъ не могъ имѣть большого значенія именно въ смыслѣ направленія развитія дѣятельности русскихъ композиторовъ. Въ сущности, онъ только подготовлялъ почву для русской музыки, развивая вкусы публики и создавая средства исполненія, могущія удовлетворить высокимъ художественнымъ требованіямъ. Если дилетанты-композиторы стали во главѣ русскаго музыкальнаго прогресса, то совсѣмъ не потому, чтобы они обладали лучшей подготовкой или лучшимъ музыкальнымъ образованіемъ, нежели профессіональные музыканты. Напротивъ, въ этомъ отношеніи они, навѣрное, имъ уступали, ибо если сравнить, напримѣръ, увертюру С. И. Давыдова, о рукописи которой, хранящейся въ театральномъ архивѣ въ Петербургѣ уже говорилось,—если сравнить ее хотя бы съ композиціями Верстовскаго, то съ перваго взгляда можно сказать, что Давыдовъ былъ несравненно болѣе умѣлымъ и знающимъ музыкантомъ, нежели Верстовскій, но, тѣмъ не менѣе, послѣдній оставилъ свой слѣдъ въ исторіи русской музыки, а первый совсѣмъ забытъ и познакомиться съ его сочиненіями можно только въ архивахъ и нигдѣ болѣе.

Дилетанты имѣли огромное преимущество въ томъ, что они были образованными людьми и кругъ ихъ понятій былъ достаточно широкъ, чтобы самостоятельно относиться къ запросамъ жизни и искусства, между тѣмъ, какъ профессіональные музыканты, совсѣмъ почти лишенные какого бы то ни было общаго образованія, не могли подняться выше ремесленнаго подражанія образцамъ средняго, а то и совсѣмъ незначительнаго достоинства. Въ томъ, что русскій музыкальный дилетантизмъ былъ дилетантизмомъ просвѣщеннымъ, мы и видимъ главную причину того, что онъ оказалъ несравненно большее вліяніе на русское музыкальное развитіе, нежели всѣ тогдашніе профессіональные музыканты въ Россіи, какъ ино-

странные, такъ и русскіе, и такое значеніе, вмѣстѣ съ главенствомъ, дилетантизмъ сохранилъ до второй половины XIX вѣка. Не перечисляя заслугъ его вообще, можно указать просто на тотъ фактъ, что изъ среды этого дилетантизма вышелъ величайшій русскій композиторъ—М. И. Глинка и потомъ тотъ же дилетантизмъ далъ еще цѣлый рядъ выдающихся дѣятелей, всего яснѣе и сильнѣе опредѣлившихъ характеръ и направленіе русской музыкальной школы. Теперь мы перейдемъ къ величайшему представителю русской музыки, М. И. Глинкѣ.

ГЛАВА VI.

М. И. Глинка.

Родоначальникъ русской музыкальной школы *Михаилъ Ивановичъ Глинка* увидѣлъ свѣтъ дня 20 мая 1804 г.. Онъ родился въ селѣ Новоспасскомъ Ельнинскаго уѣзда, Смоленской губ., въ родовомъ помѣстьѣ его родителей. Глинка былъ потомкомъ стариннаго польскаго рода, одинъ изъ представителей котораго въ XVII столѣтіи, съ окончательнымъ переходомъ Смоленска подъ власть Россіи, принялъ русское подданство и православіе, а къ началу XIX столѣтія родъ Глинки былъ уже совершенно русскимъ—въ немъ давно уже угасли всѣ традиціи старинной Польши. Будущій знаменитый композиторъ по обоимъ своимъ родителямъ принадлежалъ къ этому роду, ибо его мать была тоже урожденная Глинка. Въ представителяхъ этого обширно развѣтвлившагося рода до того времени не было никого, отличавшагося какими нибудь выдающимися музыкальными способностями. Однако наклонность къ музыкѣ вѣроятно все таки существовала, такъ напримѣръ, родной дядя Глинки по матери, подобно многимъ богатымъ русскимъ помѣщикамъ, имѣлъ свой крѣпостной оркестръ.

Почти всѣ даровитые музыканты проявляли необычайныя музыкальныя способности въ очень раннемъ возрастѣ; что же касается Глинки, то онъ принадлежалъ въ этомъ отношеніи къ исключеніямъ, ибо никакихъ извѣстій о такихъ способностяхъ въ его дѣтскіе годы не имѣется; впрочемъ, въ десяти—одиннадцатилѣтнемъ возрастѣ онъ могъ уже играть со своей гувернанткой, бывшей его первой учительницей музыки, различныя увертюры Россини или Керубини въ четыре руки. Повидимому родители Глинки во всякомъ случаѣ заботились о музыкальномъ образованіи ребенка, въ смыслѣ одной изъ принадлежностей хорошаго свѣтскаго образованія. Когда въ 1817 году тринадцатилѣтняго Глинку отвезли въ Петербургъ, гдѣ

онъ былъ помѣщенъ въ такъ называемый Благородный Пансіонъ, то отецъ купилъ ему рояль лучшаго тогдашняго мастера,—Тишнера и Глинка вслѣдъ затѣмъ бралъ фортепіанные уроки у лучшихъ и самыхъ дорогихъ учителей Петербурга. Первымъ изъ петербургскихъ учителей былъ знаменитый піанистъ Джонъ Фильдъ, но у него Глинка взялъ всего три урока, ибо Фильдъ вслѣдъ затѣмъ переѣхалъ на жительство въ Москву. Несмотря на кратковременность занятій, игра Фильда произвела на его юнаго ученика глубочайшее впечатлѣніе и онъ впослѣдствіи отдавалъ ему преимущество передъ всѣми знаменитыми піанистами, не исключая самого Листа. Фильда въ качествѣ учителя смѣнилъ на нѣкоторое время его ученикъ Оманъ, также вскорѣ покинувшій Петербургъ, послѣ чего Глинка началъ брать уроки у Карла Майера, тоже ученика Фильда, который былъ не только прекраснымъ піанистомъ, но и талантливымъ композиторомъ для своего инструмента. Съ нимъ Глинка продолжалъ заниматься все время, проведенное имъ въ Благородномъ Пансіонѣ, а затѣмъ до конца дней оставался въ самыхъ дружескихъ отношеніяхъ съ учителемъ, пережившимъ своего ученика. Кромѣ того, Глинка бралъ уроки на скрипкѣ у знаменитаго также въ то время скрипача Бёма, но игра на этомъ инструментѣ ему плохо давалась и онъ впослѣдствіи совсѣмъ его оставилъ, сдѣлавшись за это время хорошимъ салоннымъ піанистомъ. Благородный Пансіонъ былъ однимъ изъ привилегированныхъ учебныхъ заведеній, гдѣ курсъ средняго образованія дополнялся и высшимъ, насколько это предполагалось нужнымъ для свѣтскаго человѣка и образованнаго чиновника. Глинка учился очень хорошо и окончилъ курсъ въ 1822 году вторымъ по выпуску или даже, по другимъ свѣдѣніямъ, первымъ. О музыкальныхъ его занятіяхъ за это время никакихъ подробныхъ свѣдѣній нѣтъ, извѣстно только, что на актѣ выпускныхъ учениковъ онъ игралъ первую часть концерта A-moll Гуммеля, причемъ его учитель Карлъ Майеръ аккомпанировалъ ему на второмъ фортепіано. Майеръ сообщилъ ему также нѣкоторыя основанія теоріи музыки, а позже просматривалъ и даже поправлялъ первые композиторскіе опыты своего ученика. Первое извѣстное сочиненіе Глинки относится къ 1822 году. Это были варіаціи для фортепіано и арфы, написанныя для одной знакомой дамы на тему изъ оперы Вейгля „Швейцарское семейство“.

Вмѣстѣ съ окончаніемъ курса наукъ у Глинки обнаружилось серьезное разстройство здоровья и его отправили на Кавказъ, гдѣ онъ восхищался величественной природой края, но леченіе водами не принесло ему существеннаго облегченія и онъ больной вернулся въ Новоспасское, гдѣ и пробылъ почти годъ.

Въ деревнѣ здоровье его поправилось и онъ вмѣстѣ съ

тѣмъ началъ довольно ревностно заниматься музыкой, причемъ крѣпостной оркестръ дяди игралъ важную роль въ его занятіяхъ. Глинка проходилъ съ этимъ оркестромъ всю имѣвшуюся на лицо музыку, начиная съ различныхъ увертюръ модныхъ оперныхъ композиторовъ того времени и до симфоній Гайдна включительно, причемъ онъ все тщательно выучивалъ, такъ что занятія эти, при его прирожденной даровитости, представляли для него прекрасный курсъ инструментовки. Въ деревнѣ Глинкѣ несомнѣнно приходилось слушать простонародное пѣніе и крестьянское населеніе Новоспасскаго пѣло, конечно, старинныя пѣсни строго діатоническаго склада, но въ то же время оркестръ дяди часто игралъ, въ видѣ застольной музыки, также арранжировки пѣсенъ, но, конечно, новѣйшаго гармоническаго склада. Эти деревенскія музыкальныя упражненія имѣли, вѣроятно, значительное вліяніе на складъ и развитіе таланта молодого любителя музыки, который въ это время уже довольно прилежно занимался композиціей, но, какъ онъ говорилъ въ позднѣйшее время, пока совершенно безуспѣшно.

Укрѣпившись здоровьемъ, Глинка переѣхалъ въ Петербургъ и, по обычаю молодыхъ людей того времени, поступилъ въ министерство путей сообщенія, избравши этотъ родъ службы потому, что она отнимала у него очень мало времени. Досугъ свой онъ дѣлилъ между свѣтскими удовольствіями и усердными занятіями музыкой. Въ это время, между прочимъ, онъ бралъ уроки пѣнія у итальянца Беллоли и уроки теоріи музыки у Замбони, Миллера и Фукса.

Въ свѣтскомъ обществѣ Глинка уже пріобрѣлъ извѣстность своими музыкальными талантами, сначала піаниста, а потомъ пѣвца и композитора, въ особенности, романсовъ, въ бывшемъ тогда въ модѣ преувеличенно сентиментальномъ характерѣ.

Карьера чиновника отнюдь не привлекала Глинку и онъ вскорѣ совсѣмъ оставилъ службу. Кромѣ свѣтскаго общества, онъ былъ также знакомъ съ наиболѣе значительными представителями литературы, какъ то: съ Грибоѣдовымъ, Дельвигомъ, Жуковскимъ и Пушкинымъ. Въ 1825 году появилось въ печати первое его сочиненіе, варіаціи для фортепіано на тему моднаго тогда итальянскаго романса. Къ тому же 1825 году относится сочиненіе романса „Не искушай меня безъ нужды", который Глинка впослѣдствіи признавалъ единственнымъ удачнымъ изо всѣхъ написанныхъ до этого времени. Что касается до занятій теоріей музыки, которыя онъ начиналъ, какъ выше было сказано, съ различными учителями, то ихъ методъ преподаванія его рѣшительно не удовлетворялъ и занятія съ каждымъ изъ нихъ вскорѣ прекращались. Лѣтомъ Глинка бывалъ иногда въ деревнѣ, въ Новоспасскомъ, гдѣ его опять занималъ оркестръ и онъ пробовалъ даже писать для него симфонію, но впослѣдствіи смѣялся надъ неумѣлостью этихъ начинаній.

Между тѣмъ здоровье Глинки стало опять ухудшаться и собранный консиліумъ врачей рѣшилъ, что ему необходимо провести долгое время гдѣ нибудь въ тепломъ климатѣ, за границей.

Въ исполненіе этого предписанія, Глинка весной 1830 года отправился въ заграничное путешествіе, причемъ его спутникомъ былъ молодой теноръ Ивановъ, крѣпостной человѣкъ какого то помѣщика. Глинка самъ раньше занимался нѣсколько съ Ивановымъ пѣніемъ, а теперь взялъ его съ собою за границу, гдѣ Ивановъ долженъ былъ серьезно учиться вокальному искусству. Проѣхавъ неспѣша и съ большими остановками Германію, а потомъ Швейцарію, путники прибыли въ Миланъ, гдѣ и остались на долговременное пребываніе. Глинка чувствовалъ недостаточность своего музыкальнаго образованія и горѣлъ желаніемъ его дополнить. Поэтому, пріѣхавши въ Миланъ, онъ вскорѣ началъ брать уроки контрапункта у директора тамошней консерваторіи Базили, наиболѣе извѣстнаго въ исторіи музыки тѣмъ, что онъ нѣсколько позже не принялъ въ консерваторію юнаго Верди, не найдя у него никакихъ музыкальныхъ способностей. Глинка, въ свою очередь, не нашелъ никакихъ преподавательскихъ способностей у директора консерваторіи, начавшаго занятія самымъ педантичнымъ образомъ, вслѣдствіе чего они сдѣлались для Глинки невыносимыми и онъ ихъ прекратилъ, не пытаясь больше обращаться къ итальянскимъ теоретикамъ.

Зато превосходная опера, которую молодымъ русскимъ пришлось услышать въ Миланѣ, привела ихъ въ полнѣйшее восхищеніе. На двухъ соперничающихъ миланскихъ оперныхъ сценахъ были собраны лучшіе представители тогдашняго вокальнаго искусства и, вмѣстѣ съ тѣмъ, ставились на сцену новыя оперы Беллини и Донизетти, находившихся въ полномъ развитіи своихъ талантовъ. Особенно сильное впечатлѣніе на Глинку сдѣлала „Соннамбула" Беллини и онъ плакалъ отъ умиленія на первомъ представленіи этой оперы.

Черезъ посредство членовъ русскаго посольства, Глинка былъ введенъ въ кругъ высшей итальянской аристократіи, а кромѣ того, у него завелись многочисленныя знакомства и въ артистической средѣ. Въ скоромъ времени въ Миланѣ пріобрѣли даже значительную извѣстность эти двое русскихъ, одинъ въ качествѣ прекраснаго піаниста, а другой—пѣвца, плѣнявшаго превосходными качествами своего чудеснаго голоса. Впослѣдствіи Ивановъ сдѣлался однимъ изъ знаменитыхъ итальянскихъ пѣвцовъ и въ Россію уже болѣе не возвращался. Въ числѣ мимолетныхъ миланскихъ знакомыхъ Глинки былъ и Мендельсонъ-Бартольди, въ то время пользовавшійся уже очень большой извѣстностью въ качествѣ піаниста и композитора, хотя и бывшій пятью годами моложе Глинки.

Глинка и самъ въ Миланѣ занимался довольно усердно

сочиненіемъ музыки, преимущественно въ итальянскомъ родѣ. Онъ писалъ итальянскіе романсы для любителей, а иногда и цѣлыя аріи для заѣзжихъ пѣвицъ. За это время Глинкой написаны, между прочимъ, два инструментальныхъ ансамбля, въ бывшей тогда въ модѣ формѣ дивертисментовъ, причемъ, онъ написалъ свои піесы для фортепіано съ аккомпаниментомъ смычковаго квинтета, на темы изъ двухъ новыхъ, только что поставленныхъ оперъ: „Соннамбула" Беллини и „Анна Болэнъ" Донизетти. Обѣ эти піесы неоднократно исполнялись публично и съ такимъ успѣхомъ, что ихъ тогда же напечаталъ знаменитый итальянскій издатель, Рикорди.

Въ тепломъ климатѣ Италіи здоровье Глинки значительно поправилось и онъ отправился въ дальнѣйшее путешествіе, рѣшившись проѣхать Италію до Неаполя. Въ этомъ послѣднемъ городѣ Глинка встрѣтилъ, между прочимъ, г-жу Менвіель-Фодоръ, уроженку Петербурга. Хотя знаменитая пѣвица эта уже задолго передъ тѣмъ покинула сцену, но, тѣмъ не менѣе, она поразила Глинку своимъ удивительнымъ мастерствомъ исполненія, а также своимъ чисто русскимъ языкомъ и манерами. Въ Неаполѣ Глинка вмѣстѣ съ Ивановымъ брали уроки у старика Нодзари, бывшаго представителемъ старинной итальянской школы пѣнія и Глинка дѣйствительно считалъ его величайшимъ мастеромъ своего дѣла. Здѣсь же они оба познакомились съ Беллини и Донизетти, отнесшимися къ нимъ съ большими симпатіями. Иванову, между прочимъ, данъ былъ дебютъ на одной изъ неаполитанскихъ сценъ и большой успѣхъ, какой онъ имѣлъ, далъ ему прочное артистическое положеніе, вслѣдствіе чего онъ и остался въ Неаполѣ, а Глинка возвратился въ Миланъ уже одинъ.

Глинка не научился въ Италіи теоріи музыки, но при помощи совѣтовъ Менвіель-Фодоръ и уроковъ Нодзари, близко ознакомился съ искусствомъ пѣнія. Кромѣ того, итальянская музыка, которую онъ слышалъ среди итальянскаго народа, открыла ему глаза на значеніе національности въ искусствѣ. Почувствовавъ ту тѣсную связь, какая существовала въ Италіи между музыкой и народомъ, пробуя самъ сочинять въ итальянскомъ родѣ, онъ, по его словамъ, созналъ, что это не то, что дѣйствительно по итальянски онъ писать не можетъ и что въ композиціи нужно держаться своей національности. Такимъ образомъ, на чужбинѣ у него родилось сознаніе необходимости быть русскимъ, чтобы создать что-нибудь дѣйствительно значительное.

Лѣтомъ 1833 года Глинка покинулъ Италію и черезъ Вѣну, гдѣ пробылъ нѣкоторое время, направился въ Берлинъ, куда, ради совѣтовъ съ медиками, пріѣхала его сестра съ мужемъ. Глинку не покидало желаніе учиться и онъ еще разъ обратился къ знаменитому берлинскому теоретику Зигфриду Дену, подъ руководствомъ котораго и началъ прилежно работать.

Манера преподаванія Дена была для Глинки цѣлымъ откровеніемъ. Будучи не только ученымъ музыкантомъ, но и весьма образованнымъ человѣкомъ вообще, Денъ отнесся къ своей задачѣ совѣмъ иначе, нежели прежніе учителя Глинки. Онъ не держался никакихъ шаблонныхъ, педантичныхъ пріемовъ преподаванія и, быстро оцѣнивъ способности и знанія Глинки, онъ привелъ въ порядокъ и систему его отрывочныя свѣдѣнія по музыкѣ и освѣтилъ все методическимъ обобщеніемъ. По словамъ Глинки, у него точно завѣса упала съ глазъ и онъ сразу понялъ всю суть композиторской науки. Занятія съ Деномъ у нихъ были чуть не ежедневныя и отношенія установились совсѣмъ дружескія, причемъ Глинка работалъ съ невѣроятнымъ усердіемъ, чувствуя насколько онъ становится болѣе свѣдущимъ и умѣлымъ почти со всякимъ урокомъ.

Однако, занятіямъ этимъ не суждено было длиться долго, ибо въ началѣ 1834 года Глинка получилъ извѣстіе о внезапной смерти отца, что̀ заставило его немедленно вернуться въ Россію. Однако же, занятія эти, продолжавшіяся всего съ небольшимъ 5 мѣсяцевъ, имѣли результатомъ то, что Глинка, бывшій передъ тѣмъ не болѣе, какъ талантливымъ дилетантомъ, возвращался теперь въ Россію музыкантомъ, вполнѣ владѣвшимъ средствами своего искусства и понимавшимъ его задачи и цѣли.

Въ Россіи онъ, прежде всего, пріѣхалъ въ Новоспасское и проведя нѣкоторое время съ матерью, отчасти занятой дѣлами по наслѣдству, онъ отправился, наконецъ, въ Петербургъ, въ концѣ 1834 года, имѣя уже въ головѣ опредѣленную цѣль написать большую русскую оперу, но затрудняясь въ выборѣ сюжета.

Въ Петербургѣ Глинка возобновилъ свои свѣтскія и литературныя знакомства и, посѣщая вечера Жуковскаго, говорилъ, вѣроятно, о своемъ намѣреніи написать оперу, причемъ онъ имѣлъ въ виду первоначально повѣсть Жуковскаго „Марьина роща“, но Жуковскій, вмѣсто того, предложилъ ему взять сюжетомъ подвигъ Ивана Сусанина, даже намѣреваясь самъ написать либретто. Глинка съ восторгомъ ухватился за эту мысль и, по его словамъ, въ его головѣ какъ бы сразу вспыхнулъ весь планъ оперы, почти въ подробностяхъ, такъ что онъ безотлагательно принялся за работу и началъ съ того, чѣмъ композиторы обыкновенно кончаютъ, т. е. съ увертюры, написанной имъ первоначально для фортепіано въ четыре руки. Изъ этой увертюры можно видѣть, что планъ оперы представлялся Глинкѣ дѣйствительно вполнѣ яснымъ, ибо главныя перипетіи сюжета отмѣчены въ увертюрѣ и ея темы вошли потомъ въ музыку оперы. Жуковскій, предполагавшій самъ написать либретто, долженъ былъ однако отъ этого отказаться вслѣдствіе множества занятій и указалъ Глинкѣ на барона Розена, какъ человѣка могущаго его замѣнить въ этомъ дѣлѣ.

У Глинки, какъ уже сказано выше, весь планъ оперы даже съ значительными подробностями былъ готовъ и отъ либреттиста требовались только стихи, содержаніе которыхъ заранѣе было опредѣлено композиторомъ. Баронъ Розенъ оказался весьма неуклюжимъ версификаторомъ, но зато онъ въ точности исполнялъ требованія Глинки, который задавалъ ему нетолько опредѣленное количество стиховъ извѣстнаго содержанія, но и давалъ опредѣленный размѣръ ихъ, ибо фантазія его работала быстро и сочиненіе музыки шло впереди сочиненія текста.

Среди этихъ занятій оперой, Глинка встрѣтилъ въ домѣ одного своего родственника молодую дѣвушку М. П. Иванову, влюбился въ нее и женился. Бракъ этотъ былъ едва ли не величайшимъ несчастіемъ жизни Глинки, но несходство характеровъ супруговъ обнаружилось позже, а первое время новая жизнь какъ бы окрыляла фантазію Глинки и онъ работалъ очень усидчиво и быстро, хотя его въ значительной степени задерживалъ либреттистъ, которому не легко было выполнить возлагавшіяся на него задачи. Въ началѣ 1836 года опера была почти готова и весною значительные отрывки изъ нея исполнялись въ домахъ графа Віельгорскаго и князя Юсупова, возбуждая общій восторгъ присутствовавшихъ. Въ маѣ партитура оперы была представлена директору театровъ, который, какъ уже говорилось раньше, предоставилъ рѣшеніе вопроса о постановкѣ ея капельмейстеру Кавосу и такъ какъ рѣшеніе было благопріятное, то съ августа мѣсяца приступили уже къ разучиванію произведенія Глинки. Кавосъ исполнялъ свое дѣло очень усердно, а постановкой новой оперы было заинтересовано не только высшее общество Петербурга, но и самъ императоръ, которому нравился патріотическій сюжетъ оперы. Глинка предполагалъ назвать ее сначала „Иванъ Сусанинъ", но такъ какъ уже существовала опера того же названія Кавоса, то произведенію Глинки, говорятъ по мысли самого императора, дали названіе „Жизнь за царя". Первое представленіе новаго произведенія состоялось 27 ноября 1836 года и сопровождалось колоссальнѣйшимъ, неслыханнымъ дотолѣ успѣхомъ, которому въ значительной степени содѣйствовали такіе превосходные исполнители, какъ Петровъ, въ партіи Сусанина и Воробьева, въ партіи Вани и, вообще, отличный ансамбль исполненія, котораго достигъ Кавосъ. Первое время восторгъ былъ общій и всѣ привѣтствовали Глинку, ставшаго сразу большой знаменитостью, а опера давалась постоянно съ полными сборами. Императоръ Николай Павловичъ самъ присутствовалъ на первомъ представленіи „Жизни за царя", благодарилъ композитора, подарилъ ему богатый перстень и во изъявленіе своего благоволенія назначилъ его капельмейстеромъ Придворной пѣвческой капеллы.

„Жизнь за царя" Глинки по своимъ формамъ и складу не имѣетъ почти ничего общаго съ предшествовавшими ей рус-

скими операми, которыя не могли поэтому служить для Глинки образцами, которыхъ онъ долженъ былъ искать въ западно-европейской литературѣ. Въ концѣ XVIII и первыхъ десятилѣтіяхъ XIX вѣка въ западно-европейской литературѣ обнаружились, собственно, два главныхъ теченія: одно изъ нихъ исходило отъ Моцарта, завершившаго въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ классическія формы оперы, ненуждавшіяся въ дальнѣйшемъ развитіи, ибо Моцартъ остался не превзойденнымъ въ нихъ никѣмъ. Представителемъ моцартовскихъ оперныхъ формъ во Франціи былъ Керубини, едва ли не наиболѣе талантливый изъ непосредственныхъ послѣдователей Моцарта. Французская оперная школа исходила изъ сжатыхъ формъ національной музыки, родственныхъ водевилю, но моцартовское вліяніе, отчасти черезъ посредство Керубини, отразилось въ значительной степени и дало толчекъ къ развитію болѣе широкихъ формъ. Въ Италіи моцартовское вліяніе въ значительной степени отразилось на Россини, но потомъ въ итальянской музыкѣ, у ближайшихъ преемниковъ Россини, начался уже, собственно, регрессъ, сопровождавшійся упрощеніемъ, или, лучше сказать, обѣдненіемъ оперныхъ формъ. Съ другой стороны въ Германіи народилась романтическая школа, искавшая въ оперѣ новыхъ путей и, кромѣ принципа національности въ музыкѣ, пытавшаяся ввести и новыя, болѣе или менѣе сложныя формы. Наиболѣе яркимъ представителемъ романтической музыки первой четверти XIX вѣка былъ Веберъ, сочетавшій формы нѣмецкаго зингшпиля съ болѣе широко развитыми формами классической оперы; между прочимъ, его „Фрейшютцъ" представляетъ блестящій образецъ такого сочетанія, гдѣ простыя, сжатыя формы, сближенныя съ народной нѣмецкой пѣсней, стояли наряду со сложными сценами и финалами. Явился, наконецъ, эклектикъ Мейерберъ, прошедшій строгую нѣмецкую школу композиціи, затѣмъ, усвоившій себѣ въ Италіи пластичность мелодическихъ формъ и умѣнье писать для голосовъ, и потомъ присоединившій къ этому болѣе сильный драматическій характеръ и ритмическую рельефность французской оперной музыки, имѣвшей свое начало въ композиціяхъ Люлли, а потомъ Рамо, Глюка и Спонтини. Мейерберъ, собственно, создалъ типъ парижской большой оперы, съ роскошью сценическихъ эффектовъ, силой драматической выразительности и богатымъ развитіемъ формъ; этотъ типъ оперы сталъ господствующимъ въ Европѣ на нѣсколько десятковъ лѣтъ и не утратилъ значенія и до нашего времени. Кромѣ того, въ Германіи, одинъ изъ послѣдователей Вебера, Маршнеръ, въ своихъ произведеніяхъ ввелъ еще болѣе реальную нежели Веберъ окраску народныхъ сценъ, отзывавшихся у него даже нѣкоторою грубостью. Но, кромѣ того, онъ ввелъ нѣчто новое, а именно: свободную форму драматической сцены, гдѣ аріозныя формы стояли въ непосредственной связи съ речитативами; форма эта послужила позднѣе исходнымъ

пунктомъ для реформы Вагнера. Глинка былъ знакомъ со всѣми этими теченіями оперной музыки, частью по петербургскимъ опернымъ спектаклямъ, а частью и по тому, что онъ слышалъ на различныхъ европейскихъ сценахъ во время своего заграничнаго путешествія; многое изъ всего этого отразилось на его произведеніи.

Относительно русской музыки, Глинка имѣлъ образцы только пѣсенныхъ формъ, частью въ видѣ старинной деревенской пѣсни и частью въ видѣ пѣсни новой, городской, гармоническаго склада, составлявшей непремѣнную принадлежность русскихъ оперныхъ композицій, появлявшихся до Глинки. Всѣ эти сложныя вліянія отразились на Глинкѣ, но превратились въ нѣчто самостоятельное и, большею частью, однородное, такъ что назвать Глинку эклектикомъ, подобно Мейерберу, нельзя, ибо Глинка создалъ своей музыкой нѣчто вполнѣ цѣльное, однородное и самостоятельное.

Относительно общихъ формъ оперы, на Глинкѣ, быть можетъ, ближе всего отразились вліянія Керубини, какъ и въ инструментовкѣ, а такимъ образомъ Глинка отчасти можетъ быть причисленъ къ продолжателямъ Моцарта, черезъ посредство Керубини. Въ идеѣ національности въ музыкѣ, ближайшимъ образцомъ ему могъ быть Веберъ, а по отношенію къ ширинѣ формъ и внѣшнему блеску спектакля, несомнѣнно имѣла вліяніе парижская большая опера.

Во времена Глинки особенности старинной русской пѣсни и ея глубокое различіе съ позднѣйшей пѣсней гармоническаго склада еще не были опредѣлены и о такомъ опредѣленіи даже не возникало еще вопроса. Самъ Глинка, повидимому, не сознавалъ вполнѣ ясно этой разницы и если въ своемъ творчествѣ онъ заимствовалъ очень много изъ склада старинной русской пѣсни, то въ этомъ случаѣ руководствовался не сознательнымъ отношеніемъ къ дѣлу, а чисто художественнымъ инстинктомъ. Такимъ образомъ, въ „Жизни за царя“ очень часто переплетаются складъ русской музыки старинной, діатонической и новой, съ преобладаніемъ минора; тѣ и другія пѣсни для Глинки въ то время были одинаково національными и имѣли одинаковое право на существованіе.

Увертюра „Жизни за царя“ есть такъ называемая веберовская, т. е. построенная изъ темъ оперы и обрисовывающая въ главныхъ чертахъ ея содержаніе. Въ настоящее время многіе находятъ форму увертюры „Жизни за царя“ недостаточно связной, цѣльной, но если и признать присутствіе такихъ недостатковъ, то, все же нужно сказать, что это въ высшей степени талантливое произведеніе.

Интродукція „Жизни за царя“ полна вдохновенія и мастерства и въ ней, между прочимъ, ясно выразился тотъ характеръ художественнаго реализма, который составляетъ одну изъ самыхъ дорогихъ принадлежностей русскаго искусства вообще.

Въ первомъ мужскомъ хорѣ „въ бурю, во грозу“ переплетается складъ старинной и новой русской пѣсни: первые такты хора совсѣмъ въ характерѣ старой русской пѣсни, особенно въ запѣвкѣ, а потомъ является совершенно чуждый старинной русской пѣснѣ миноръ, съ характернымъ паденіемъ мелодіи на малую сексту внизъ ко вводному тону минора, ведущаго въ доминанту первоначальнаго тона. Очень реальный характеръ имѣетъ приближеніе женскаго хора, въ которомъ отражается веселая болтовня женщинъ, превосходно соединяющаяся съ серьезнымъ, величавымъ характеромъ мужскаго хора. Превосходно построена заключительная фуга, гдѣ величавая, мужественная запѣвка интродукціи прелестно соединяется со щебечущей темой женщинъ. Вообще всю интродукцію слѣдуетъ назвать мастерской композиціей.

Меньшее художественное значеніе имѣютъ слѣдующія затѣмъ каватина и рондо Антониды. Каватина написана совсѣмъ въ итальянскомъ родѣ, но съ оттѣнками характера русской пѣсни новаго склада. Что же касается рондо, то это отлично написанная виртуозная піеса, очень красивая мелодически, но не имѣющая ясно опредѣленнаго національнаго характера, хотя она и не лишена его оттѣнковъ.

Въ высшей степени своеобразна и замѣчательна по мастерству конструкціи слѣдующая затѣмъ сцена и хоръ. Начинается она діалогомъ между Сусанинымъ и хоромъ, причемъ, Сусанинъ поетъ цѣлую пѣсенную мелодію, записанную Глинкой съ народнаго голоса, но эта мелодія изложена такъ свободно, что она представляетъ, какъ бы мелодическій речитативъ; между прочимъ такой речитативъ аріозно-пѣсеннаго характера въ законченныхъ или почти законченныхъ формахъ составляетъ одну изъ особенностей Глинки, оказавшую огромное вліяніе на позднѣйшее развитіе русской музыки. Пѣсенныя фразы Сусанина вполнѣ естественно чередуются съ отвѣтными фразами хора и получается сцена, съ одной стороны представляющая большой музыкальный интересъ, а въ то же время являющаяся, какъ бы естественной, непринужденной формой музыкальнаго діалога. Кульминаціоннаго пункта сцена достигаетъ со вступленіемъ пѣсни гребцовъ, доносящейся съ рѣки. Вся подготовка этого вступленія и самая пѣсня несравненно красивы и въ дальнѣйшемъ развитіи представляютъ сложную ритмическую комбинацію, причемъ остается господствующій, первоначальный ритмъ $4/4$, съ которымъ соединяется мелодія пѣсни въ $4/2$, а, затѣмъ, съ выходомъ крестьянъ съ балалайками, сюда присоединяется еще плясовая тема въ $2/4$. Вся эта сцена представляетъ замѣчательный образецъ совершеннѣйшей однородности ритма въ цѣломъ и богатства разнообразія его комбинацій, соединенныхъ съ удивительной музыкальной красотой; сцену эту можно причислить къ лучшимъ и оригинальнѣйшимъ въ творчествѣ Глинки.

Заключительная сцена перваго акта оперы, съ тріо и фи-

наломъ, начинается речитативомъ тенора, но речитативъ этотъ имѣетъ вполнѣ мелодическій характеръ, только его мелодія имѣетъ извѣстную свободу ритмическаго строенія, приближаясь къ естественной декламаціи. Такимъ же характеромъ естественности, но при законченности ритмической формы, отличаются и отвѣтныя фразы Сусанина и хора, за которыми слѣдуетъ совсѣмъ уже пѣсенная мелодія тенора, чередующаяся съ восклицаніями хора. Здѣсь опять получается вполнѣ естественный музыкальный діалогъ, имѣющій весьма реальный характеръ. Дальше, въ разсказѣ Собинина, примѣнена болѣе свободная, речитативная форма, но речитативъ приэтомъ не утрачиваетъ полноты мелодическаго значенія. Весь разсказъ ведется очень живо, все въ одномъ и томъ же характерѣ движеній, который, по указаніямъ подлинной партитуры, не измѣняется у Глинки и въ ансамблѣ „Не настала еще пора". Характеръ движенія мѣняется только начиная съ речитативной фразы Собинина „Какъ, ужели не бывать?" составляющей переходъ къ послѣдующему тріо. Самое тріо, очень красивое по музыкѣ, представляетъ образецъ итальянизаціи русской пѣсенной мелодіи новаго, гармоническаго склада. Между прочимъ, мелодія эта можетъ служить доказательствомъ близкаго родства новой русской пѣсни съ итальянской музыкой. Для русскаго музыканта это тріо имѣетъ очень ясно выраженный характеръ итальянизма, но, въ то же время, итальянцы не примутъ этой музыки за свою, ибо она имѣетъ особенности мелодическаго склада, чуждыя ихъ музыкѣ и вполнѣ отвѣчающія складу новой гармонической русской пѣсни. Заключительный большой ансамбль тоже имѣетъ, отчасти, итальяно-русскій характеръ, только съ бо̀льшимъ преобладаніемъ русскаго, нежели въ тріо.

Въ первомъ актѣ „Жизни за царя" уже проявляются тѣ главные элементы, которые даютъ Глинкѣ право называться родоначальникомъ русской музыкальной школы. Здѣсь являются образцы и старинной русской пѣсни, какъ напримѣръ, въ мелодіи гребцовъ,—и гармонической пѣсни переходнаго періода, сложившейся подъ иностранными вліяніями. Наряду съ этимъ, являются образцы речитатива, которые, по своей мелодической значительности, представляютъ самостоятельное явленіе, введенное въ музыку впервые Глинкой. Вмѣстѣ съ тѣмъ, здѣсь даны и сложныя оперныя формы, какъ въ интродукціи, такъ и въ послѣдующихъ сценахъ. По техническому мастерству изложенія все это стояло на высотѣ лучшихъ образцовъ тогдашней западно-европейской музыки и въ то же время представляло яркія національныя черты, какихъ раньше ни въ какой музыкѣ не встрѣчалось.

Второй актъ оперы, сцена польскаго бала, по первоначальной мысли Глинки долженъ былъ составлять вторую картину перваго акта и даваться непосредственно вслѣдъ за первой, чтобы тѣмъ ярче выставить контрастъ національнаго характера

музыки русской и польской. Мы не будемъ останавливаться на превосходныхъ танцахъ и укажемъ только на сцену финала, когда мазурка прерывается приходомъ вѣстника. Съ точки зрѣнія сценическаго и музыкальнаго реализма эта сцена заслуживаетъ полнѣйшаго вниманія и служитъ однимъ изъ свидѣтельствъ того, какъ живо рисовался Глинкѣ въ его воображеніи весь ходъ драматическаго дѣйствія.

Третьему акту предшествуетъ превосходный антрактъ, подобно увертюрѣ построенный на темахъ послѣдующей музыки и въ общихъ чертахъ рисующій главное содержаніе акта. Съ поднятіемъ занавѣса, на сценѣ появляется Ваня и поетъ свою пѣсню „Какъ мать убили", могущую также служить образцомъ итальяно-русскаго склада, который образованные русскіе люди тридцатыхъ годовъ почитали истинно русскимъ. Слѣдующій затѣмъ дуэтъ Вани и Сусанина имѣетъ блестящую внѣшнюю форму, выгоденъ для пѣвцовъ, но не представляетъ особеннаго значенія по отношенію ко всей оперѣ. Въ сценическомъ отношеніи мало мотивированъ хоръ „Мы на работу въ лѣсъ", но это превосходный образецъ глинкинской музыки, въ чисто русскомъ характерѣ, превосходно сдѣланный.

Въ послѣдующемъ квартетѣ, первая его половина, съ молитвой включительно, составляетъ лучшую часть, а заключительное vivace имѣетъ, главнымъ образомъ, формальное значеніе. Зато, слѣдующая непосредственно затѣмъ сцена съ поляками, въ высшей степени замѣчательна, какъ по своему драматизму, такъ и по силѣ выраженія. Благодушное настроеніе Сусанина въ его обращеніи съ дочерью, прерывается вступленіемъ мотивовъ польской музыки и вслѣдъ затѣмъ на сцену выходятъ поляки. Хотя въ этой сценѣ поляки, пожалуй, слишкомъ узко характеризованы своими трехчетвертными танцовальными ритмами бальной залы, но ихъ сопоставленіе и чередованіе со спокойно-величавыми сначала рѣчами Сусанина, а потомъ съ его восторженнымъ возбужденіемъ, гдѣ ему, какъ бы видѣніемъ представляется тема „Славься" изъ эпилога, сдѣланы съ удивительнымъ мастерствомъ, въ которомъ реальная естественность выраженія соединяется съ необычайной силой музыки. Глинка удивительно послѣдовательно и съ художественной проникновенностью провелъ Сусанина черезъ всѣ перипетіи волнующихъ его настроеній, до момента, когда онъ принимаетъ рѣшеніе принести себя въ жертву для спасенія царя. Всю эту сцену можно причислить къ лучшимъ образцамъ истинно-драматической музыки во всей оперной литературѣ.

Въ другомъ родѣ превосходнымъ образцомъ истинно народной русской музыки можно назвать слѣдующій затѣмъ женскій хоръ „разгулялася, разливалася", единственный въ своемъ родѣ по изяществу, красотѣ и цѣльности характера. Романсъ Антониды красивъ по мелодіи, но въ немъ сильно отражается сентиментальный характеръ псевдо-русской музыки тридцатыхъ го-

довъ. Что касается финала третьяго дѣйствія, то онъ составляетъ самую слабую часть всей оперы.

Впрочемъ, столь же слабой, пожалуй, нужно назвать и теноровую арію съ хоромъ, составлявшую первоначально первую картину четвертаго дѣйствія оперы. Эта картина, обыкновенно пропускается и, кажется, это сдѣлано было первоначально по указанію самого Глинки, который взамѣнъ этой сцены, годъ спустя послѣ первой постановки „Жизни за царя", написалъ великолѣпную сцену у монастыря, для контральто съ хоромъ. Послѣдняя картина четвертаго акта, сцена Сусанина съ поляками и его смерть, имѣетъ очень большія достоинства. Арія Сусанина очень хороша, хотя, въ настоящее время начинаетъ отзываться нѣкоторой устарѣлостью, но зато его речитативно-аріозный монологъ послѣ аріи и небольшой оркестровый эпизодъ снѣжной бури, превосходны. Очень сильно написано и все заключеніе сцены, въ которой изображается героическій экстазъ Сусанина, смѣло глядящаго въ глаза неизбѣжной смерти.

Эпилогу оперы предшествуетъ превосходный антрактъ, въ которомъ особенно сильное впечатлѣніе производитъ наростающая фраза въ волторнахъ, подводящая къ торжествующему заключенію. Тріо съ хоромъ „Ахъ, не мнѣ бѣдному" съ формальной стороны очень хорошо, но этотъ нумеръ опять носитъ на себѣ нѣкоторый отпечатокъ приторной сентиментальности и въ настоящее время отзывается уже значительной устарѣлостью. Что же касается заключительнаго хора „Славься", то это истинно геніальное, единственное въ своемъ родѣ произведеніе, съ величавой торжественностью и мощью котораго не можетъ равняться ни одинъ оперный финалъ во всей музыкальной литературѣ.

Не смотря на колоссальный успѣхъ оперы Глинки, истинное ея значеніе если и было оцѣнено, то лишь немногими отдѣльными лицами. Сверхъ того, опера вызвала не одни только хвалебные восторги, къ ней отнеслись и отрицательно, хотя также весьма немногіе, преимущественно изъ среды высшаго общества, презрительно относившагося ко всему русскому, начиная съ языка, на которомъ, такъ называемые порядочные люди между собой почти не говорили. А такъ какъ „Жизнь за царя" несомнѣнно имѣла національный характеръ даже для такого рода цѣнителей, то они съ презрѣніемъ говорили, что это кучерская музыка. Но первоначально эти отрицательные голоса совершенно исчезали сравнительно съ массой восторженныхъ похвалъ. Несмотря на всю свою любовь къ искусству вообще, императоръ Николай Павловичъ столь же мало умѣлъ оцѣнить Глинку, какъ и Пушкина, о чемъ свидѣтельствуетъ назначеніе Глинки капельмейстеромъ Придворной капеллы, причемъ ему главнымъ образомъ пришлось обучать азбукѣ чтенія нотъ большихъ и маленькихъ пѣвчихъ капеллы. Примѣненіе обнаружившагося громаднаго таланта Глинки къ такого рода

занятіямъ было настолько несообразно, что объ этомъ нѣтъ надобности и говорить.

Нужно прибавить, что въ это самое время, за смертію Ѳ. А. Львова, освободилось мѣсто директора Придворной капеллы и его занялъ А. Ѳ. Львовъ, авторъ музыки „Боже, царя храни“, сдѣлавшійся такимъ образомъ непосредственнымъ начальникомъ автора „Жизни за царя“ и „Славься“. Мягкій и наивный Глинка хотя былъ и очень доволенъ своимъ назначеніемъ, но прибавляетъ объ этомъ въ письмѣ къ матери слѣдующія строки: „Но судьба, не терпящая совершеннаго счастья смертныхъ, подшутила надо мною. По смерти старика Львова заступаетъ его мѣсто (т. е. мѣсто директора) сынъ его, съ которымъ мы не совсѣмъ въ ладу“. Эти строки еще лучше опредѣляютъ значеніе для Глинки милости, которой онъ удостоился.

Если служба при капеллѣ и отнимала у композитора извѣстное число часовъ ежедневно, то все же, при его обезпеченномъ положеніи, въ его распоряженіи оставалось достаточно времени и для самостоятельной работы. Но явились другія помѣхи, отнимавшія, пожалуй, больше времени, нежели служба.. Послѣ успѣха оперы, въ особенности вслѣдствіе благоволенія Двора, Глинка сдѣлался очень популярнымъ человѣкомъ въ высшемъ обществѣ Петербурга и масса его представителей искали съ нимъ знакомства. У Глинки по должности капельмейстера капеллы была обширная казенная квартира, а для его молодой жены весь смыслъ жизни заключался только въ свѣтскихъ выѣздахъ и пріемахъ. И такъ, Глинка началъ свѣтскую жизнь и отдался ей вполнѣ. Разъ въ недѣлю у него бывали рауты, а остальные дни онъ посѣщалъ разныя великосвѣтскія собранія и такимъ образомъ все свободное время его было поглощено.

А, между тѣмъ, тотчасъ же послѣ постановки „Жизни за царя“ уже явилась мысль о второй оперѣ, источникомъ сюжета которой должна была послужить поэма Пушкина „Русланъ и Людмила“. Самъ Пушкинъ, горячо привѣтствовавшій Глинку послѣ успѣха его оперы, выразилъ желаніе сдѣлать для него либретто изъ своей поэмы, но не могъ выполнить этого потому, что черезъ два мѣсяца послѣ перваго представленія, „Жизни за царя“ его уже не было въ живыхъ.

Несмотря на смерть Пушкина, мысль объ оперѣ на сюжетъ изъ его поэмы не была оставлена, но работа подвигалась очень туго впередъ. Когда Глинка принимался за сочиненіе своей первой оперы, то, по его словамъ, онъ имѣлъ съ самаго начала вполнѣ готовый планъ и сценарій всей оперы, а „Руслана и Людмилу“ онъ началъ писать, не имѣя ни опредѣленнаго плана, ни либреттиста, который бы написалъ текстъ сценъ, которыхъ нѣтъ въ поэмѣ. Кромѣ этой прямой и весьма существенной помѣхи, существовали и косвенныя. Въ это время у Глинки уже начался разладъ съ женою, во первыхъ потому,

что Глинкѣ скоро стала нестерпима та разсѣянная свѣтская жизнь, какую онъ вынужденъ былъ вести ради жены, во вторыхъ въ это время онъ уже убѣдился, что между нимъ и женой не только нѣтъ ничего общаго, но и не можетъ никогда встрѣтиться поводовъ для сближенія, ибо жена абсолютно не понимала ничего въ цѣляхъ и стремленіяхъ своего мужа, считая всѣ его музыкальныя занятія совершенно ничтожною и безполезною тратой времени. Мягкая натура Глинки необходимо нуждалась въ симпатіяхъ и поддержкѣ, но дома этого онъ не находилъ и сталъ искать внѣ его. Онъ еще раньше подружился съ извѣстнымъ въ то время писателемъ Н. В. Кукольникомъ, а черезъ его посредство и съ знаменитымъ художникомъ К. П. Брюлловымъ и они составили дружеское тріо петербургскихъ знаменитостей. Тогда былъ въ большой модѣ нѣмецкій романтизмъ и друзья вели себя какъ романтическіе поэты и художники, почитавшіе себя геніями и, руководствуясь такимъ образцомъ, возвели жизненную распущенность всякаго рода въ принципъ.

Наконецъ, въ ноябрѣ 1839 года, Глинка разошелся со своей женой, которая года черезъ полтора снова вышла замужъ, не давши себѣ труда даже получить разводъ, такъ какъ вышла за человѣка, имѣвшаго большія связи въ высшемъ обществѣ. У Глинки давно уже угасли всѣ нѣжныя чувства къ женѣ и въ этой разлукѣ въ немъ страдало только оскорбленное самолюбіе, но, впрочемъ, онъ скоро утѣшился хотя сначала и затѣялъ бракоразводный процессъ, тянувшійся лѣтъ десять. Такъ какъ разлука его съ женою произвела нѣкоторымъ образомъ скандалъ въ высшемъ обществѣ, то Глинка счелъ нужнымъ подать въ отставку и его не удерживали, хотя его просьба была доведена до свѣдѣнія императора.

Ставши снова одинокимъ холостякомъ, Глинка усерднѣе принялся за работу надъ второй оперой, въ которой, впрочемъ, многое было сдѣлано и раньше. Много мѣшала успѣшности „геніальная“ жизнь трехъ друзей, но, тѣмъ не менѣе, работа все-же подвигалась впередъ. Планъ оперы нѣсколько разъ мѣнялся въ то время, когда музыка отдѣльныхъ частей была уже написана. Либреттистами были пять-шесть друзей Глинки, въ томъ числѣ Кукольникъ, Ширковъ, Бахтуринъ и др. Всѣ эти обстоятельства и многочисленность сотрудниковъ породили большую безсвязность въ общемъ развитіи сюжета оперы, которая превратилась въ рядъ отдѣльныхъ, довольно слабо соединенныхъ между собою эпизодовъ. Какъ бы то ни было, но въ 1842 году опера была окончена, представлена въ дирекцію и первое представленіе „Руслана и Людмилы“ состоялось 27 ноября 1842 года, т. е., день въ день черезъ шесть лѣтъ послѣ перваго представленія „Жизни за царя“.

Неблагопріятныя предзнаменованія для новой оперы начались еще до ея постановки. Прежде всего, она оказалась чрез-

вычайно длинна, особенно при множествѣ перемѣнъ декорацій въ 11 картинахъ, и ее пришлось сокращать, что взялъ на себя извѣстный великосвѣтскій дилеттантъ графъ М. Г. Віельгорскій, безжалостно вырѣзывавшій изъ оперы иногда, едва ли не лучшія мѣста.. Передъ самой постановкой заболѣла Воробьева-Петрова, для которой написана партія Ратмира, и не могла участвовать въ первомъ представленіи. Ее замѣнила совсѣмъ начинающая воспитанница Петрова 2-я, у которой партія Ратмира, центральная фигура оперы, совсѣмъ пропала. Капельмейстера Кавоса уже не было въ живыхъ и занявшій его мѣсто К. Альбрехтъ, хотя былъ отличнымъ музыкантомъ, но совсѣмъ не владѣлъ русскимъ языкомъ и, кажется, не пользовался такимъ авторитетомъ въ средѣ артистическаго персонала, какъ его предшественникъ. Однимъ словомъ, первое представленіе прошло далеко не особенно складно и пріемъ оперѣ былъ сдѣланъ довольно холодный, не отзывавшійся даже и тѣнью того восторга, съ какимъ была принята первая опера Глинки. Въ послѣдующихъ представленіяхъ, правда, въ партіи Ратмира выступила Воробьева-Петрова и всѣ номера, ею исполненные, имѣли громадный успѣхъ, но сама опера, вслѣдствіе безсвязной разрозненности ея сценъ и спутаннаго развитія сюжета, не могла возбуждать особенныхъ восторговъ. Тѣмъ не менѣе, статистика петербургской оперной сцены говоритъ, что „Русланъ и Людмила“ въ первомъ году выдержала 32 представленія, сколько не выдерживала въ одинъ годъ ни одна ни русская, ни иностранная опера, ни до, ни послѣ „Руслана и Людмилы“.

Приведенная цифра представленій несомнѣнно свидѣтельствуетъ о томъ, что, если публика не выказывала особенныхъ восторговъ, то, во всякомъ случаѣ, очень интересовалась новымъ произведеніемъ и такой интересъ, казалось, обезпечивалъ ему прочный успѣхъ, но случилось совсѣмъ иное. Въ дѣло вмѣшался петербургскій большой свѣтъ и высокопоставленныя лица, съ великимъ княземъ Михаиломъ Павловичемъ во главѣ. Этотъ большой свѣтъ довольно враждебно относился къ музыкѣ Глинки и раньше, называя „Жизнь за царя“ „кучерской музыкой“, но въ первой оперѣ сильнымъ оплотомъ для нея былъ патріотическій сюжетъ, а вторая его не имѣла и на ней враги русской музыки могли совершенно свободно выказать всю силу своего нерасположенія. Опера была объявлена „неудавшейся“ и сложилось даже мнѣніе, вопреки фактамъ, будто она не имѣла никакого успѣха; между прочимъ, говорятъ, что великій князь Михаилъ Павловичъ посылалъ провинившихся гвардейскихъ офицеровъ слушать оперу Глинки „въ наказаніе“. Большой свѣтъ одержалъ рѣшительную побѣду, когда на сезонъ 1843—44 годовъ была приглашена постоянная итальянская опера, спектакли которой, вмѣстѣ съ балетными, заняли почти всѣ дни недѣли, не оставивъ мѣста русской музыкѣ и русская

оперная труппа даже была отправлена въ Москву, за неимѣніемъ для нея свободной сцены въ Петербургѣ. А въ Москвѣ тогда не было ни достаточныхъ оркестровыхъ, ни хоровыхъ средствъ для того, чтобы въ такихъ сложныхъ произведеніяхъ, каковы обѣ оперы Глинки, можно было достигнуть дѣйствительно хорошаго ансамбля, и для русской музыки наступилъ темный періодъ гоненія. Къ тому же, въ это время, совсѣмъ еще въ цвѣтѣ лѣтъ потеряла голосъ и оставила сцену А. Я. Воробьева-Петрова и замѣнить ее было некому.

На Глинку всѣ эти обстоятельства подѣйствовали самымъ удручающимъ образомъ. При впечатлительности его деликатной натуры, ему тяжело было переносить уже и тѣ порицанія, какія вызвала въ петербургскомъ обществѣ его вторая опера, а потомъ обстоятельства сложились такъ, что ее совсѣмъ перестали давать и она, казалось, была осуждена на полное забвеніе. При наличности такихъ условій, оскорбленный въ своемъ художественномъ достоинствѣ композиторъ, конечно, и не думалъ о какомъ либо новомъ произведеніи для сцены, внезапно оказавшейся закрытой для него. Въ то же время въ Россіи почти не знали, или просто не хотѣли знать симфонической музыки, симфоническихъ концертовъ не существовало, или почти не существовало, такъ, что писать симфоническія произведенія было также не для кого и не для чего. Такимъ образомъ, передъ Глинкой во время полнаго расцвѣта его таланта, стала вдругъ преграда, мѣшавшая его дальнѣйшему развитію, или, по крайней мѣрѣ, отнимавшая всякую охоту къ дальнѣйшей дѣятельности на композиторскомъ поприщѣ и это вызывало въ душѣ его большое озлобленіе.

Глинка писалъ, правда, романсы и въ 1842 году изданъ былъ сборникъ 12 номеровъ, носившихъ общее названіе „Прощаніе съ Петербургомъ"; всѣ они принадлежали къ его лучшимъ произведеніямъ въ этомъ родѣ, но тѣсная сфера романса, конечно, не могла удовлетворить композитора, передъ которымъ раскрывались самыя широкія перспективы въ его искусствѣ.

Еще во время сочиненія „Руслана и Людмилы", Глинка написалъ увертюру и антракты къ драмѣ Кукольника „Князь Холмскій". Хотя композитору пришлось ограничить себя очень скудными средствами тогдашняго оркестра Александринскаго драматическаго театра, но онъ, тѣмъ не менѣе, создалъ замѣчательное произведеніе. Увертюра къ драмѣ хотя интересна и серьезна по музыкѣ, но далеко уступаетъ антрактамъ, представляющимъ собою небольшіе шедевры програмной музыки, съ которыми едва ли даже сравнятся антракты Бетховена къ „Эгмонту" Гёте. Но драма Кукольника оказалась совсѣмъ неудачной и, послѣ трехъ представленій, ее сняли со сцены, а вмѣстѣ съ тѣмъ была забыта и музыка Глинки, о которой вспомнили уже только послѣ смерти композитора въ шестидесятыхъ годахъ, когда начались симфоническіе концерты Рус-

скаго Музыкальнаго Общества въ Петербургѣ и Москвѣ; „Руслана и Людмилу“ при жизни Глинки также не возобновляли.

Разочарованный въ своихъ художественныхъ стремленіяхъ и надеждахъ, Глинка рѣшилъ покинуть родину и въ 1844 году уѣхалъ на долговременное пребываніе за границу. Годъ онъ провелъ въ Парижѣ, гдѣ на него особенное впечатлѣніе произвело знакомство съ Берліозомъ, талантъ и произведенія котораго онъ очень высоко цѣнилъ. Въ свою очередь и Берліозъ выказалъ большія симпатіи какъ къ нему лично, такъ и къ его сочиненіямъ; въ одномъ изъ своихъ концертовъ въ Парижѣ онъ, между прочимъ, исполнилъ нѣкоторые отрывки изъ оперъ Глинки, въ томъ числѣ „Лезгинку“ изъ его „Руслана“.

Въ 1845 году Глинка отправился въ Испанію, гдѣ роскошь южной природы и мягкость климата произвели на него весьма благопріятное впечатлѣніе. Кромѣ того, въ Испаніи онъ интересовался народной музыкой, главнымъ образомъ музыкой танцевъ. Собранныя испанскія темы дали ему матеріалъ для двухъ оркестровыхъ композицій, которыя впослѣдствіи были названы „Испанскими увертюрами“. Но въ Испаніи Глинка сдѣлалъ только первоначальные наброски этихъ сочиненій, окончательно же обработалъ ихъ по возвращеніи въ Россію, куда онъ пріѣхалъ въ 1847 году. Онъ жилъ первоначально въ Новоспасскомъ и Смоленскѣ, а потомъ, съ весны 1848 года, въ Варшавѣ. Здѣсь онъ закончилъ свои „Испанскія увертюры“ и „Камаринскую“, чѣмъ его композиторская дѣятельнось въ главныхъ чертахъ почти и завершилась. Только въ 1851 году онъ рѣшился опять пріѣхать въ Петербургъ и прожилъ въ немъ около года, а затѣмъ снова отправился въ Парижъ, откуда возвратиться въ Россію его заставила лишь начавшаяся тогда Крымская война.

Въ 1854 году Глинка поселился въ Петербургѣ, вмѣстѣ со своей сестрой, Л. И. Шестаковой, и отъ времени до времени дѣлалъ небольшіе опыты композиціи. Между прочимъ, онъ задумалъ было оперу „Двумужница“, на сюжетъ кн. Шаховскаго, но потомъ въ самомъ началѣ бросилъ. Въ Петербургѣ онъ встрѣчался со своимъ старымъ другомъ, кн. В. Ѳ. Одоевскимъ, который въ это время уже сдѣлалъ свое замѣчательное опредѣленіе особенностей склада русскихъ народныхъ пѣсенъ и старинной русской церковной музыки; послѣдней Глинка очень заинтересовался, какъ и системой церковныхъ ладовъ, съ которой познакомилъ его кн. Одоевскій. Намѣреваясь приложить эту систему къ обработкѣ старинныхъ церковныхъ мелодій, Глинка отправился весной 1856 года въ Берлинъ, къ своему прежнему учителю Дэну для практическаго изученія строгаго стиля, основаннаго на церковныхъ ладахъ. Въ это время здоровье Глинки было уже совершенно подорвано, но онъ все еще продолжалъ заниматься съ Дэномъ. Между прочимъ, Мейерберъ, съ которымъ онъ познакомился раньше въ Пари-

жѣ, жилъ тогда въ Берлинѣ и устроилъ исполненіе нѣкоторыхъ сочиненій Глинки на одномъ изъ придворныхъ концертовъ. Глинка также былъ приглашенъ во дворецъ и, возвращаясь оттуда, простудился. Приглашенный врачъ нашелъ простуду незначительной, но организмъ Глинки былъ совершенно разрушенъ, такъ что этой незначительной причины было достаточно, чтобы вызвать окончательную катастрофу и 3 февраля 1857 года великій композиторъ скончался въ Берлинѣ, гдѣ онъ и былъ первоначально погребенъ. Затѣмъ сестра его, Л. И. Шестакова исходатайствовала разрѣшеніе на перенесеніе праха усопшаго брата въ Петербургъ, причемъ всѣ расходы по этому перенесенію были приняты на счетъ кабинета Его Величества, а погребеніе состоялось въ Петербургѣ, въ Александро-Невской лаврѣ 22 мая, 1857 года.

По значенію своему, какъ создатель цѣлой національной художественной школы, Глинка не имѣетъ себѣ равнаго въ исторіи музыки,—изъ чего конечно не слѣдуетъ, что онъ не имѣлъ себѣ равныхъ по таланту. Въ Россіи онъ занималъ положеніе сходное съ положеніемъ Пушкина, но послѣдній былъ всетаки гораздо болѣе значительно подготовленъ предшествовавшими ему писателями, нежели Глинка предшествовавшими композиторами. Сколь ни былъ подражателенъ литературный стиль XVIII и начала XIX вѣковъ, все же въ немъ проявлялось больше самостоятельности, нежели въ русскомъ композиторствѣ, а главное значеніе имѣло то, что многіе или даже большинство литераторовъ и поэтовъ того времени были образованными людьми, тогда какъ русскіе композиторы, или не возвышались надъ уровнемъ ремесленнаго знанія, или же были совсѣмъ неумѣлыми дилеттантами. Самъ Глинка, въ первые годы своей композиторской дѣятельности, былъ не болѣе, какъ выдающимся дилеттантомъ, по крайней мѣрѣ такимъ онъ является въ своихъ раннихъ романсахъ.

Заграничная поѣздка и занятія съ Дэномъ кладутъ рѣзкую грань между Глинкой прежняго времени, сентиментальнымъ дилеттантомъ, и новымъ Глинкой, вернувшимся изъ за границы во всеоружіи музыкальнаго знанія. Смыслъ національности въ музыкѣ онъ постигъ еще, какъ уже говорилось, въ Италіи, но, кромѣ того, за это время и литературные вкусы Глинки должны были измѣниться, отклоняясь отъ прежняго сентиментализма въ сторону здороваго реализма поэзіи Пушкина и ея глубоко національнаго характера. Впрочемъ, Глинка могъ и въ тогдашнихъ созданіяхъ оперной музыки видѣть примѣры ея сознательно-національной окраски, какъ напримѣръ, въ „Фенеллѣ“ Обера, гдѣ французскій композиторъ, не выходя изъ предѣловъ французскаго способа музыкальнаго выраженія, умѣлъ въ то же время придать музыкѣ горячій колоритъ южной Италіи,—или во „Фрейшютцѣ“ Вебера, гдѣ германская мечтательность и поэзія лѣса съ тѣми фантастическими су-

ществами, какими населилъ его нѣмецкій народъ, нашли удивительно яркое выраженіе у Вебера. Глинка, какъ уже сказано раньше, былъ до извѣстной степени эклектикомъ, усвоившимъ себѣ многое изъ трехъ господствующихъ музыкальныхъ школъ въ Европѣ: итальянской, нѣмецкой и французской. У итальянцевъ онъ взялъ чувственную страстность и пластичную красоту ихъ мелодій, у нѣмцевъ—богатство и законченность сложныхъ музыкальныхъ формъ, а также глубокомысленность гармоніи. Что касается французовъ, то въ ихъ музыкѣ отразились главнымъ образомъ тѣ качества, какія мы находимъ во французскомъ языкѣ, а именно, точная сжатость, ясность и чрезвычайное изящество въ сравнительно простыхъ музыкальныхъ формахъ. Музыкальнымъ эклектикомъ былъ и Мейерберъ, но у него элементы различныхъ школъ давали, говоря техническимъ языкомъ, смѣшенія механическія, между тѣмъ, какъ у Глинки, съ присоединеніемъ началъ, взятыхъ изъ русской народной музыки, они дали соединеніе химическое, т. е., породили новое самостоятельное цѣлое—русскую художественную музыку, что съ особенной законченностью проявилось въ его второй оперѣ.

Художественный обликъ Глинки былъ слишкомъ великъ и самостоятеленъ для того, чтобы его русскіе современники могли оцѣнить его вполнѣ; нужно было отойти отъ этого огромнаго явленія на нѣкоторое разстояніе во времени, чтобы охватить все его значеніе. Первоначально изъ музыки Глинки наибольшій успѣхъ имѣли такія ея части, которыя теперь цѣнятся сравнительно меньше, какъ напримѣръ: арія перваго акта и романсъ третьяго Антониды, пѣсня Вани, тріо перваго акта, а также тріо эпилога, а изъ „Руслана“ такіе номера, какъ арія Людмилы въ первомъ актѣ или же вальсъ Ратмира въ третьемъ. Въ этомъ случаѣ дѣйствовали нестолько мелодическая красивость и мастерская фактура этихъ номеровъ, сколько близость ихъ музыкальнаго содержанія къ господствовавшимъ тогда итальянизованнымъ вкусамъ русской публики. Все наиболѣе великое изъ созданнаго Глинкой было оцѣнено сравнительно весьма немногими и къ истинной оцѣнкѣ даже просвѣщенная критика приближалась настолько медленно, что, напримѣръ, Сѣровъ находитъ въ музыкѣ Глинки и въ самыхъ свойствахъ его таланта недостатокъ драматизма, почитая драматизмомъ лишь подчеркиваніе фразъ драматическаго діалога, что было основой композиторской дѣятельности ближайшаго преемника Глинки—Даргомыжскаго. Между тѣмъ, заслуга Глинки по отношенію къ русской музыкальной драмѣ настолько велика, что онъ и до сихъ поръ, конечно, не превзойденъ въ этомъ отношеніи ни однимъ изъ русскихъ композиторовъ. Прежде всего, Глинка придалъ такое мелодическое значеніе речитативу, какое онъ раньше имѣлъ, развѣ въ немногихъ моментахъ оперъ Глюка и Моцарта, или же въ кантатахъ Баха. Если даже сравнить речитативы Глинки, съ речитативами великаго нѣ-

мецкаго реформатора оперы — Вагнера, то послѣдніе, едва ли можно поставить на одинъ уровень съ первыми по ихъ чисто музыкальной значительности. Впрочемъ между Глинкой и Вагнеромъ была огромная разница вообще въ ихъ художественныхъ тенденціяхъ. Вагнеръ, въ своихъ теоретическихъ сочиненіяхъ, провозглашалъ главною сущностью или цѣлью въ оперѣ слово, а музыка была для него лишь средствомъ выраженія, подчиненнымъ слову. Глинка, не задаваясь никакими предвзятыми разсудочными теоріями, руководился только своимъ художественнымъ чувствомъ и, если разсмотрѣть музыку его оперъ, то можно убѣдиться, что главная сущность выраженія лежитъ въ музыкѣ, а слова даютъ ей только извѣстную опредѣленность значенія. Не вдаваясь въ пространныя эстетическія разсужденія, можно сказать, что музыка есть языкъ ощущенія и чувства, а слово описываетъ ихъ внѣшнія проявленія; но музыка является языкомъ извѣстныхъ категорій чувствъ и ощущеній, а въ соединеніи съ поясняющимъ ее словомъ, она даетъ уже конкретные, обособленные образы. Вагнеръ, исходя изъ своихъ принциповъ, стремился къ разложенію законченныхъ формъ, превращая ихъ въ декламаціонные эпизоды, до извѣстной степени объединяемые богатымъ оркестровымъ сопровожденіемъ, въ которомъ у него обыкновенно лежитъ главная сущность музыкальнаго выраженія. Быть можетъ, это дѣлалось потому, что въ геніальной, художественной натурѣ Вагнера даръ мелодическаго изобрѣтенія не былъ одной изъ сильнѣйшихъ ея сторонъ, между тѣмъ, какъ Глинка былъ неистощимымъ мелодистомъ. Быть можетъ, именно это богатство мелодическаго изобрѣтенія безсознательно влекло Глинку къ законченности мелодическихъ формъ даже въ речитативѣ. Въ „Жизни за царя“ законченность и симметричность формъ речитатива переходитъ почти въ недостатокъ, несмотря на всю его мелодическую значительность, но въ „Русланѣ и Людмилѣ“, въ речитативѣ Глинки въ равной мѣрѣ соединяются мелодическая красота и глубокая выразительность речитатива, съ тою лишь особенностью, что Глинка не старается отразить въ музыкѣ смыслъ отдѣльныхъ словъ текста, а какъ бы проникаетъ своимъ художественнымъ окомъ въ душу изображаемаго имъ лица и даетъ музыкальное выраженіе ея состоянію въ данный моментъ. Такой способъ музыкальнаго выраженія мы считаемъ высшимъ проявленіемъ драматизма въ музыкѣ, особенно, если это соединяется съ рельефностью характеристики отдѣльныхъ лицъ и драматическихъ положеній. Въ „Жизни за царя“ такая характеристика имѣется на лицо, ибо тамъ совсѣмъ ясно отличаются и вдохновенный энтузіастъ своей идеи — Сусанинъ, и кроткая, женственная фигура Антониды, и удалый-добрый молодецъ-Сабининъ, и смѣлый, горячо чувствующій мальчикъ-Ваня. Но музыкальная характеристика въ „Русланѣ“ достигаетъ несравненно большей высоты и законченности. Даже наи-

менѣе удавшаяся Глинкѣ фигура Людмилы и та проявляетъ мѣстами свою граціозную женскую кокетливость. Богатырская фигура Руслана выдержана отъ начала до конца въ своемъ тонѣ даже тогда, когда Русланъ впадаетъ въ грустное раздумье, въ каватинѣ „о поле, поле". Совершенно самостоятельной и законченной фигурой является и Финнъ, вѣчно юный мечтатель, съ нестарѣющей душой и любящимъ сердцемъ. Нечего и говорить о единственной въ своемъ родѣ фигурѣ Ратмира. По смыслу драматическаго дѣйствія, Ратмиръ занимаетъ одно изъ второстепенныхъ мѣстъ, но удивительный, созданный въ немъ музыкальный характеръ выдвигаетъ его рѣшительно на первый планъ среди всѣхъ остальныхъ дѣйствующихъ лицъ. Нѣтъ нужды говорить и о томъ, насколько характерны такія лица какъ Фарлафъ и даже Наина. Глинка былъ такимъ огромнымъ мастеромъ музыкальной характеристики, что ему не было нужды приклеивать къ своимъ лицамъ ярлыковъ, всюду слѣдующихъ за ними въ видѣ лейтмотивовъ. Дѣйствующія лица „Руслана и Людмилы" имѣютъ совершенно опредѣленные рельефные музыкальные облики и безъ примѣненія этого условнаго вспомогательнаго средства.

Исходной точкой вагнеровской реформы оперныхъ формъ была драматическая сцена, введенная въ нѣмецкую оперу въ началѣ тридцатыхъ годовъ Маршнеромъ. Глинка имѣлъ возможность слышать оперы Маршнера, особенно въ Вѣнѣ и Берлинѣ, но, введенная имъ драматическая сцена въ „Жизни за царя" имѣетъ совершенно самостоятельный, сравнительно съ маршнеровоской, характеръ и доведена до гораздо большей законченности, разнообразія и богатства содержанія, о чемъ уже говорилось по поводу „Жизни за царя". По разрозненности своихъ сценъ и отсутствію истиннаго драматическаго дѣйствія, „Русланъ и Людмила" мало давала поводовъ для такого рода композицій, но, тѣмъ не менѣе, такая великолѣпная картина языческой древности, какъ интродукція „Руслана и Людмилы" могла быть написана только рукой истинно геніальнаго мастера; не менѣе выразительно картиненъ и хоръ „Лель таинственный"; баллада Финна и слѣдующій за ней маленькій дуэтъ съ Русланомъ также могутъ служить образцомъ удивительно тонкой и въ то же время ясной и правдивой музыкальной характеристики. Вся сцена Наины съ Фарлафомъ есть опять своего рода шедевръ,—даже лицо безъ рѣчей, Черноморъ, съ его уродливо-странной фигурой и его темными чарами, удивительно рельефно характеризованъ гаммой изъ цѣлыхъ тоновъ, съ ея странными гармоніями. Между прочимъ, можно замѣтить, что гамму цѣлыми тонами впервые примѣнилъ не Глинка, а Оберъ, въ одной изъ своихъ оперъ, но тамъ она имѣла совсѣмъ второстепенное значеніе.

Глинка былъ также великимъ и вполнѣ самостоятельнымъ гармонистомъ. Его самостоятельность основана на томъ, что

онъ выводилъ гармонію изъ мелодіи, а, такъ какъ онъ ввелъ мелодіи стариннаго діатоническаго склада, то и гармонія для нихъ подходящая являлась также по преимуществу діатонической, такъ что въ качествѣ гармониста, Глинка, сравнительно съ другими великими композиторами, особенно крѣпко держался однажды избранной тональности, хотя онъ нерѣдко дѣлалъ очень смѣлыя и поразительныя по своему блеску модуляціи. Глинка не проходилъ никогда особенно серьезной школы контрапункта, но онъ былъ контрапунктистомъ прирожденнымъ, что особенно проявлялось нетолько въ контрапунктическихъ собственно формахъ, а въ самой гармоніи, которая у него всегда основывалась на принципѣ самостоятельности движенія отдѣльныхъ голосовъ. Въ примѣненіи варіаціонной формы, которой Глинка владѣлъ мастерски, онъ особенно любилъ пріемъ выдерживанія неизмѣнной мелодіи, мелодіи ostinato, облекая ее такими контрапунктирующими гармоническими голосами, что мелодія, сама не подвергаясь измѣненіямъ, являлась иногда то въ мажорѣ, то въ минорѣ. Такіе пріемы позволяли Глинкѣ, даже оставаясь въ предѣлѣ строгаго діатонизма, придавать своей гармоніи величайшее богатство и разнообразіе. Глинка былъ, словомъ, однимъ изъ тѣхъ композиторовъ, у которыхъ гармоническій и контрапунктическій принципы звуковыхъ сочетаній являются въ наиболѣе полномъ, стройномъ соединеніи. Въ своей гармонизаціи старинныхъ діатоническихъ мелодій онъ положилъ основы того, что называютъ русской гармоніей, и всѣ русскіе композиторы до настоящаго времени являются въ этомъ отношеніи его послѣдователями.

Вся совокупность этихъ качествъ вполнѣ оправдываетъ имя создателя русской музыкальной школы, какое даютъ Глинкѣ. Онъ дѣйствительно не только перенесъ къ намъ сложныя западно европейскія формы, но, вливши въ нихъ русское мелодическое и гармоническое содержаніе и объединивъ это характеромъ художественнаго реализма, создалъ нѣчто совершенно самостоятельное и національное. Быть можетъ, русская музыка шагнетъ, а можетъ быть въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ и шагнула уже дальше своего великаго родоначальника, но никто для нея не имѣлъ и не будетъ имѣть равныхъ съ нимъ правъ на безсмертное имя въ потомствѣ.

Русское музыкальное искусство съ дѣятельностью Глинки сдѣлало огромный шагъ впередъ, безпримѣрный въ исторіи музыки. Но всякое сильное дѣйствіе, какъ извѣстно, вызываетъ и сильное противодѣйствіе. Русское общество по развитію своему не было въ состояніи ни оцѣнить, ни въ полной мѣрѣ воспользоваться дѣломъ, совершеннымъ Глинкой, который оставался одинокимъ въ своей огромной величинѣ. Относительно активной дѣятельности на поприщѣ искусства, Глинка умеръ слишкомъ десятью годами раньше своей тѣлесной смерти, ибо по-

слѣдніе годы его жизни представляли картину паденія и разложенія его таланта и притомъ въ такой степени, какая едва ли наблюдалась у кого либо изъ другихъ великихъ композиторовъ, проживших гораздо дольше, нежели онъ. Это обусловливалось очень сложными причинами, въ анализъ которыхъ мы здѣсь входить не будемъ. Но одной изъ наиболѣе важныхъ была та враждебность, которая вдругъ проявилась и возымѣла силу въ руководящихъ кругахъ общества противъ русской музыки вообще, и музыки Глинки въ частности. Между прочимъ, мы видѣли фактъ, что опера „Русланъ и Людмила" вначалѣ выдержала столько представленій, что это несомнѣнно свидѣтельствовало о глубокомъ и живомъ интересѣ къ этому произведенію въ петербургскомъ обществѣ, но, вслѣдъ за тѣмъ, не подлежитъ сомнѣнію и тотъ фактъ, что года два—три спустя то же самое произведеніе, какъ будто, совсѣмъ утратило значеніе для публики и его на долгое время совсѣмъ почти забыли. Такое противорѣчіе можетъ, намъ кажется, служить характернымъ выраженіемъ состоянія тогдашняго русскаго общества.

Въ тѣ времена большой публики въ Россіи еще не существовало или, по крайней мѣрѣ, она очень мало давала себя чувствовать. Руководящая роль въ дѣлѣ ума и вкуса почти всецѣло принадлежала высшимъ классамъ, преимущественно близкимъ къ правящимъ сферамъ. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, эти высшіе классы не были представителями лучшихъ сторонъ интеллектуальнаго развитія русскаго общества и даже относились къ нему враждебно, какъ показалъ это примѣръ Пушкина. Лучшіе представители русской интеллигенціи принадлежали почти исключительно къ дворянству, но они мало приближались къ правящимъ кругамъ и жили, какъ бы обособленной, замкнутой жизнью, нерѣдко приходя въ столкновеніе съ идеями правящихъ сферъ. Глинка также принадлежалъ къ числу людей, въ которыхъ воплощалось лучшее и высшее развитіе русскаго общества, но правящія сферы рѣдко относились благосклонно къ такимъ людямъ и къ ихъ дѣятельности, а если такая благосклонность и проявлялась, то чаще всего въ видѣ высокомѣрно-снисходительнаго поощренія. Тѣ же самые люди, для которыхъ несчастное камеръ-юнкерство Пушкина было нетолько достаточнымъ, но даже, едва ли заслуженнымъ отличіемъ за всю его дѣятельность, тѣ же самые люди и Глинку считали не въ мѣру награжденнымъ оказанными ему отличіями,— не умѣвшимъ даже достойно оцѣнить ихъ. Всѣ эти ничтожныя высокопоставленныя лица, какъ будто, чувствовали безсознательную зависть къ людямъ высоко одареннымъ, хотя и цѣнили эти дарованія ниже всякаго придворнаго мундира и при случаѣ всегда были готовы съ высоты своего господствующаго положенія презрительно давить все выдающееся умомъ и талантомъ, но не осчастливленное близостью къ высшимъ сферамъ власти. Глинка принадлежалъ къ такимъ выдающимся явлені-

ямъ и ему, вмѣстѣ съ его произведеніями, пришлось испытать враждебное давленіе, затормозившее развитіе русской музыки приблизительно на два десятка лѣтъ, которые можно назвать періодомъ реакціи послѣ предшествовавшаго огромнаго подъема.

Однако, образованные, но не правящіе классы въ русскомъ обществѣ, оказали огромные услуги, какъ умственному, такъ и художественному развитію Россіи. Между прочимъ, музыкальный дилеттантизмъ, гнѣздившійся, главнымъ образомъ, въ средѣ дворянства въ первой половинѣ XIX вѣка, сдѣлалъ для русской музыки гораздо больше, нежели профессіональные иностранные и русскіе музыканты, о чемъ уже упоминалось. Самъ Глинка вышелъ изъ рядовъ дилеттантовъ и, только благодаря своей геніальности и неудержимому стремленію къ высшимъ художественнымъ идеаламъ, онъ поднялся и въ спеціальной области безмѣрно выше всѣхъ окружавшихъ его спеціалистовъ. Ближайшими продолжателями дѣла Глинки были Даргомыжскій и Сѣровъ, также дилеттанты, много послужившіе русскому искусству, хотя и не достигшіе той высоты, какой достигъ ихъ великій предшественникъ. Прежде, нежели мы будемъ говорить о жизни и дѣятельности двухъ названныхъ представителей, мы вкратцѣ упомянемъ о второстепенныхъ талантахъ, дѣятельность которыхъ заполняла двадцатилѣтіе предшествовавшее учрежденію Русскаго Музыкальнаго Общества, со времени котораго русская музыка вступаетъ на совершенно новый и прочный путь своего дальнѣйшаго развитія.

Сперва мы обратимся къ области церковной музыки.

Протоіерей П. И. Турчаниновъ (1779—1856) началъ свою дѣятельность еще при жизни Бортнянскаго. Его извѣстность основана, главнымъ образомъ, на гармонизаціи старинныхъ церковныхъ мелодій. Имѣются свѣдѣнія, что онъ учился теоріи музыки у Сарти, но, повидимому, это обученіе было весьма поверхностно, ибо гармоническая техника переложеній П. И. Турчанинова весьма незначительна и однообразна. Подобно итальянцамъ и ученикамъ ихъ, онъ не стѣснялся дѣлать въ церковныхъ мелодіяхъ мелодическія и, въ особенности, ритмическія измѣненія, дабы подогнать ихъ подъ скудный аппаратъ своего знанія. Всѣ эти гармонизаціи основаны, главнымъ образомъ или даже почти исключительно, на параллельномъ движеніи голосовъ въ терціяхъ и секстахъ, такъ что все отзывается условнымъ механическимъ пріемомъ, лишеннымъ самостоятельнаго стиля. Впрочемъ, эти переложенія не лишены были внѣшняго благозвучія, что и доставило имъ значительную распространенность въ свое время.

Львовъ, Алексѣй Федоровичъ (1798—1870) получилъ свое музыкальное образованіе дома и, окончивши курсъ въ корпусѣ Инженеровъ Путей сообщенія въ 1818 г., поступилъ на службу,

продолжая въ то-же время усердно заниматься музыкой. Между прочимъ, онъ былъ хорошимъ скрипачемъ и написалъ довольно много сочиненій для скрипки. Въ 1831 году онъ обратилъ на себя вниманіе переложеніемъ для хора и оркестра Stabat mater Перголезе, исполненнымъ въ Петербургѣ въ концертѣ Филармоническаго общества. Главнымъ же образомъ его извѣстность и положеніе были упрочены сочиненіемъ гимна „Боже, царя храни" на слова Жуковскаго. Гимнъ первый разъ былъ исполненъ въ московскомъ Большомъ театрѣ 6 декабря 1833 года. За эту композицію Львовъ былъ оцѣненъ выше Глинки, ибо сдѣлался его непосредственнымъ начальникомъ, занявши въ 1837 году должность директора придворной капеллы, тогда какъ Глинка, почти одновременно, былъ назначенъ ея капельмейстеромъ. Львовъ занималъ эту должность до 1861 года, когда вышелъ въ отставку. Во время пребыванія въ капеллѣ подъ руководствомъ и при участіи Львова было сдѣлано переложеніе полнаго круга церковнаго пѣнія, такъ называемаго придворнаго напѣва; кромѣ того, имъ было написано довольно значительное количество и самостоятельныхъ церковныхъ композицій. Какъ то, такъ и другое, много выше сочиненій и переложеній Турчанинова. Львовъ пробовалъ писать и для сцены, но его оперы и оперетты успѣха не имѣли.

Воротниковъ, Павелъ Максимовичъ (1810—1876) учился въ Петербургѣ въ кадетскомъ корпусѣ и, сдѣлавшись офицеромъ кирасирскаго полка, завѣдывалъ его хоромъ и устроилъ школу полковыхъ регентовъ. Съ 1843 года онъ перешелъ на службу въ придворную пѣвческую капеллу и тамъ, по порученію Львова, занимался переложеніемъ церковныхъ пѣснопѣній для составленнаго Львовымъ Обихода. Съ 1848 года онъ покинулъ эту службу и въ началѣ шестидесятыхъ годовъ поселился въ Москвѣ, гдѣ, между прочимъ, издалъ два сборника русскихъ пѣсенъ и много переложеній изъ нихъ для хора. Нѣкоторыя изъ церковныхъ композицій Воротникова пользуются извѣстностью.

Ломакинъ, Гаврила Акимовичъ (1811—1885) былъ сыномъ двороваго человѣка гр. Шереметева, пѣлъ мальчикомъ въ его церковномъ хорѣ, а потомъ сталъ во главѣ его. Кромѣ того, онъ былъ учителемъ пѣнія въ придворной пѣвческой капеллѣ и во многихъ учебныхъ заведеніяхъ. Въ полномъ кругѣ церковнаго пѣнія, изданномъ Львовымъ, наибольшая часть переложеній сдѣлана, подъ руководствомъ Львова, Ломакинымъ. Хоръ гр. Шереметева подъ управленіемъ Ломакина достигъ первоклассной высоты. Въ 1862 году Ломакинъ вмѣстѣ съ М. А. Балакиревымъ основалъ Безплатную Музыкальную Школу и завѣдывалъ въ ней хорами и классами пѣнія. Въ 1872 г. хоръ гр. Шереметева былъ распущенъ и остальные годы жизни Ломакинъ провелъ въ Гатчинѣ. Сочиненія и переложенія Ломакина составляютъ переходную ступень отъ прежней итальянизованной церковной музыки къ болѣе строгому, соотвѣтству-

ющему духу церковной музыки, стилю. Нѣкоторыя изъ его церковныхъ сочиненій и до сихъ поръ пользуются извѣстностью.

Въ области музыки свѣтской за это время извѣстность пріобрѣли, главнымъ образомъ, нѣкоторые сочинители романсовъ и пѣсенъ.

Варламовъ Александръ Егоровичъ (1801—1848) родился въ Москвѣ и былъ сыномъ дворянина молдаванскаго происхожденія. Въ десятилѣтнемъ возрастѣ онъ поступилъ въ Придворную пѣвческую капеллу, гдѣ, между прочимъ, обратилъ на себя вниманіе Бортнянскаго своею талантливостью. Въ 1819 году онъ отправился въ Голландію, гдѣ былъ регентомъ при церкви русскаго посольства и при дворѣ принцессы Оранской, Анны Павловны, ставшей потомъ королевой Нидерландской. Въ 1823 г. онъ вернулся въ Россію и поселился сначала въ Москвѣ, давая уроки музыки и сочиняя романсы и пѣсни, имѣвшіе большой успѣхъ; изъ нихъ „Красный сарафанъ“ сдѣлался почти народной пѣсней. Нѣкоторое время онъ занималъ должность помощника капельмейстера въ Московскомъ Большомъ театрѣ, но въ 1842 году оставилъ службу, а въ 1845 переѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ и жилъ до смерти. Варламовъ былъ даровитымъ мелодистомъ, но почти лишеннымъ музыкальнаго образованія, а потому его сочиненія стоятъ совершенно на уровнѣ дилеттантскихъ композицій. Имъ была издана въ Москвѣ въ 1840 году школа пѣнія, имѣвшая въ свое время значительный успѣхъ.

Гурилевъ Александръ Львовичъ (1802—1856) учился музыкѣ у своего отца, мало извѣстнаго церковнаго композитора начала XIX вѣка. По уровню своей музыкальной образованности Гурилевъ стоялъ на одинаковой высотѣ съ Варламовымъ. Онъ сочинялъ почти исключительно романсы и пѣсни, отличавшіеся сентиментальной мелодичностью, но не имѣвшіе значительнаго художественнаго достоинства. Нѣкоторыя изъ его пѣсенъ, какъ напримѣръ „Матушка голубушка“ или „Вьется ласточка“, достигли очень большой популярности. Онъ издавалъ также переложенія русскихъ пѣсенъ, сдѣланныя, впрочемъ, очень слабо. Умеръ онъ въ Москвѣ въ 1856 г. пораженный психическимъ разстройствомъ. Его романсы и пѣсни и въ настоящее время не совсѣмъ еще забыты дилеттантами.

Дюбюкъ, Александръ Ивановичъ (1812—1897) жилъ и умеръ въ Москвѣ. Отецъ его имѣлъ здѣсь учебное заведеніе для мальчиковъ, въ которомъ получилъ образованіе и сынъ. Его фортепіаннымъ учителемъ былъ знаменитый Фильдъ; теоріи музыки Дюбюкъ учился у различныхъ учителей и сравнительно съ другими русскими музыкантами его времени, онъ владѣлъ въ этомъ отношеніи хорошими знаніями. Будучи превосходнымъ піанистомъ фильдовской школы, А. И. почти не выступалъ въ концертахъ, чувствуя непобѣдимое отвращеніе къ виртуозной карьерѣ, но охотно принималъ участіе въ домаш-

нихъ музыкальныхъ вечерахъ, которые въ прежнее время устраивались довольно часто въ домахъ богатаго дворянства и купечества. Камерныя сочиненія классическихъ композиторовъ онъ исполнялъ прекрасно и, вообще, игра его отличалась замѣчательнымъ изяществомъ и законченностью отдѣлки. Сочинять онъ началъ съ молодыхъ лѣтъ и писалъ пѣсни, романсы и небольшія фортепіанныя піесы. Въ своихъ композиціяхъ онъ не преслѣдовалъ высокихъ художественныхъ задачъ и всегда писалъ салонныя сочиненія, какъ вокальныя, такъ и фортепіанныя, но эти сочиненія уже не носили дилеттантскаго характера и, при всей скромности ихъ музыкальнаго содержанія, стояли на уровнѣ хорошихъ западно-европейскихъ композиторовъ въ томъ же родѣ музыки. Нѣкоторые изъ его романсовъ и пѣсенъ достигли огромной популярности, какъ напримѣръ „Ахъ, морозъ, морозецъ", „Пѣвунья пташка" и многіе др. Для фортепіано онъ писалъ блестящія салонныя фантазіи, варіаціи и т. п., сдѣлалъ много переложеній русскихъ пѣсенъ, а также легкія переложенія пѣсенъ Шуберта. Большимъ вниманіемъ педагоговъ пользовалась его „Техника фортепіанной игры", выдержавшая нѣсколько изданій. Съ 1866 года по 1872 онъ состоялъ профессоромъ въ Московской консерваторіи и оставилъ это мѣсто только по разстроенному здоровью. Его свыше полувѣковая педагогическая дѣятельность имѣла для Москвы большое значеніе. Къ числу его учениковъ, хотя и недолгое время принадлежалъ, между прочимъ, М. А. Балакиревъ, а также нѣкоторые изъ бывшихъ потомъ профессорами консерваторіи, въ томъ числѣ Г. А. Ларошъ, отъ него получившій свое первоначальное теоретическое образованіе. Онъ много содѣйствовалъ популяризаціи классической фортепіанной и камерной музыки въ Москвѣ.

Ласковскій, *Иванъ Ѳедоровичъ* (1799 — 1855) всю жизнь провелъ на военной службѣ, но съ дѣтства усердно занимался музыкой и былъ очень хорошимъ салоннымъ піанистомъ, блиставшимъ въ петербургскомъ обществѣ на ряду съ Глинкой. Онъ написалъ довольно много сочиненій, изъ которыхъ напечатано болѣе 70 фортепіанныхъ піесъ; камерныя сочиненія остались не напечатанными. Его фортепіанныя піесы, написанныя въ небольшихъ, большею частью танцовальныхъ формахъ, отличаются изяществомъ фактуры, заставляющей ставить ихъ гораздо выше обыкновенныхъ дилеттантскихъ сочиненій. Въ этихъ композиціяхъ главнымъ образомъ отражалось вліяніе Мендельсона и Шопена.

Вильбоа, *Константинъ Петровичъ* (1817—1882) получилъ воспитаніе во 2-мъ кадетскомъ корпусѣ въ Петербургѣ и въ 1837 году былъ выпущенъ прапорщикомъ въ гвардейскую артиллерію. Впрочемъ, на службѣ онъ оставался не очень долго и, выйдя въ отставку, посвятилъ себя музыкѣ, которой усердно занимался съ дѣтства. Не получивъ серьезнаго теоретическаго

образованія, Вильбоа, несмотря на свою талантливость, въ композиціи не поднялся надъ дилеттантскимъ уровнемъ. Онъ написалъ довольно много романсовъ и пѣсенъ и нѣкоторые изъ нихъ, какъ напримѣръ дуэтъ „Моряки", стали очень популярными. Его оперу „Наташа или Волжскіе разбойники" въ началѣ шестидесятыхъ годовъ ставили и въ Москвѣ, и въ Петербургѣ, но она не имѣла никакого успѣха. Кромѣ того, имъ были написаны еще двѣ оперы: „Тарасъ Бульба" и „Цыгане", но онѣ нигдѣ не были поставлены и остались въ рукописяхъ. Значительнымъ распространеніемъ пользуются изданные имъ сборники русскихъ народныхъ пѣсенъ въ различныхъ арранжировкахъ, но ни редакція записей этихъ пѣсенъ, ни гармонизація не имѣютъ настоящаго художественнаго значенія.

ГЛАВА VII.

А. С. Даргомыжскій, кн. В. Ѳ. Одоевскій и А. Н. Сѣровъ.

Наступившее въ 40-хъ годахъ въ Петербургѣ гоненіе на русскую оперу было сильнымъ тормазомъ, задерживавшимъ развитіе русской музыки, ибо главная сущность послѣдней заключалась въ двухъ операхъ Глинки, изъ которыхъ „Руслана" совсѣмъ сняли со сцены, а „Жизнь за царя" иногда давали въ высокоторжественные дни, но съ величайшею небрежностью. Московская оперная сцена, хотя и существовала, но не имѣла большого художественнаго значенія, ибо тамъ не было никого изъ выдающихся дѣятелей, которые бы могли вдохнуть въ нее жизнь и энергію. Съ 1842 г. во главѣ управленія театрами въ Москвѣ сталъ Верстовскій, но здѣсь и обнаружилась всего ярче его дилеттантская немощность. Московская оперная сцена была, собственно, сценой Верстовскаго, причемъ, главное вниманіе было сосредоточено на исполненіи его оперъ, а все остальное дѣлалось кое-какъ. До чего мало Верстовскій обращалъ вниманіе на подчиненную ему оперную сцену видно, хотя бы изъ нижеслѣдующаго факта: въ 1841 году изъ петербургскаго Театральнаго училища выпущена была воспитанница Семенова, бывшая еще ученицей Кавоса. Эта артистка была надѣлена богатыми задатками и ея прекрасное сопрано, а также музыкальность исполненія доставили ей съ самаго начала крупные успѣхи въ петербургской публикѣ. Но здѣсь примѣшались закулисныя симпатіи театральнаго начальства и Семенову, какъ слишкомъ опасную соперницу другой пѣвицы, отправили въ Москву. Казалось бы, она могла считаться крупной находкой для сцены, но въ операхъ Верстовскаго женскія партіи совсѣмъ незначительны и на Семенову никто не обратилъ никакого

вниманія, такъ что она была занята, главнымъ образомъ, въ драматической труппѣ, участвуя въ разныхъ водевиляхъ съ пѣніемъ. Понадобилось вмѣшательство знаменитаго драматическаго артиста Шумскаго, чтобы Верстовскій обратилъ вниманіе на пѣвицу, которую, чуть не послѣ 10-ти лѣтняго пребыванія на московской сценѣ наконецъ перевели въ оперную труппу, освободивъ отъ участія въ драматическихъ спектакляхъ. А, между тѣмъ, артистка эта была такой силы, что съ одинаковымъ почти успѣхомъ выступала, какъ въ сильно драматическихъ, такъ и въ колоратурныхъ партіяхъ. Однажды было назначено представленіе „Роберта Діавола" Мейербера, въ которомъ Семенова пѣла партію принцессы Изабеллы, но передъ самымъ спектаклемъ исполнительница партіи Алисы внезапно заболѣла и спектакль приходилось просто отмѣнять; тогда г-жа Семенова предложила спѣть обѣ партіи въ одинъ вечеръ и отлично выполнила эту единственную въ своемъ родѣ задачу. Всѣ обстоятельства сценической карьеры были такъ глубоко антипатичны артисткѣ, что едва выслуживъ 20-тилѣтній срокъ до пенсіи, она, въ полномъ расцвѣтѣ силъ и таланта, сошла со сцены въ 1861 году, отказавшись продолжать службу при театрѣ на какихъ бы то ни было условіяхъ. Она скончалась въ Москвѣ только лѣтомъ 1906 года, до такой степени всѣми забытая, что даже въ артистическомъ мірѣ немногіе помнили ея имя, а о томъ, что она еще находилась среди живыхъ никто и не зналъ, даже театральное начальство, ибо въ качествѣ пансіонерки г-жа Семенова значилась подъ фамиліей своего мужа.

Немногимъ лучше было положеніе оперной сцены въ Петербургѣ. Послѣ смерти Кавоса, послѣдовавшей въ 1840 году, его мѣсто въ качествѣ капельмейстера русской оперы занялъ К. Альбрехтъ—отличный, серьезный музыкантъ, но не успѣвшій получить ни авторитета, ни значенія своего предшественника. Въ 1850 году, когда онъ вышелъ въ отставку на пенсію, его мѣсто занялъ Константинъ Николаевичъ Лядовъ, обучавшійся музыкѣ въ петербургскомъ Театральномъ училищѣ и затѣмъ выпущенный скрипачемъ въ оркестръ. Въ училищѣ онъ занимался и теоріей музыки подъ руководствомъ Соливы и потомъ написалъ нѣсколько композицій, изъ которыхъ наибольшей извѣстностью пользовалась фантазія для хора и оркестра на народную пѣсню „Возлѣ рѣчки, возлѣ моста". Лядовъ былъ несомнѣнно очень талантливый человѣкъ, но, при нѣкоторой распущенности характера, онъ совсѣмъ не пользовался сколько нибудь самостоятельнымъ значеніемъ въ дѣлѣ оперной сцены, вполнѣ подчиняясь господствовавшимъ тогда теченіямъ. За все это время ансамбль русской оперной труппы, высоко поднятый Кавосомъ, постепенно разлагался и приходилъ въ упадокъ, а театральное начальство совсѣмъ почти не обращало вниманія на дѣятельность этой сцены. Поклоненіе итальянской оперѣ и итальянской музыкѣ достигло едва ли

не болѣе высокой степени, нежели въ XVIII вѣкѣ и Глинка въ концѣ 50-хъ годовъ былъ такъ основательно забытъ, что его значеніе пришлось потомъ снова разъяснять русской публикѣ.

Въ печальное для русской музыки время ея жизнь не горѣла яркимъ пламенемъ, а только тлѣлась и то благодаря усиліямъ и трудамъ нѣкоторыхъ просвѣщенныхъ представителей музыкальнаго дилеттантизма, тремя изъ которыхъ мы и займемся въ настоящее время.

Александръ Сергѣевичъ Даргомыжскій, бывшій ближайшимъ по времени послѣдователемъ Глинки, родился 3 февраля 1813 года въ Тульской губ., въ зажиточномъ дворянскомъ семействѣ. Онъ получилъ хорошее домашнее образованіе на французскій ладъ и съ шестилѣтняго возраста уже началъ учиться игрѣ на фортепіано, а съ девятилѣтняго и на скрипкѣ. Учился музыкѣ онъ, какъ будущій свѣтскій дилеттантъ и, хорошо играя на фортепіано, совсѣмъ не имѣлъ свѣдѣній по теоріи музыки. Въ 20-тилѣтнемъ возрастѣ онъ уже пользовался въ петербургскомъ обществѣ извѣстностью піаниста, квартетиста и композитора романсовъ. Съ Глинкой онъ познакомился въ концѣ 30-хъ годовъ и это имѣло значительное вліяніе на его музыкальное развитіе. Глинка оцѣнилъ талантливость молодого дилеттанта, далъ совѣтъ посерьезнѣе заняться и вручилъ ему для руководства памятныя тетрадки по теоріи музыки, составленныя Дэномъ для Глинки, когда послѣдній учился у него въ Берлинѣ. Тетрадки эти, кажется, и составляли главную основу музыкально-теоретическаго образованія Даргомыжскаго, относившагося къ этому предмету довольно поверхностно и никогда не усвоившему себѣ настоящей композиторской техники.

Даргомыжскаго съ самаго начала привлекала къ себѣ оперная композиція и его первымъ опытомъ въ этомъ дѣлѣ была опера „Эсмеральда“, написанная на французское либретто, сдѣланное самимъ Викторомъ Гюго, изъ его же романа „Notre Dame de Paris“ для одной женщины-композитора, Луизы Бертэнъ. Даргомыжскій закончилъ свою оперу въ 1839 году, но она послѣ того долгое время пролежала у него въ портфелѣ и была поставлена, конечно, въ русскомъ переводѣ, только въ 1847 году въ Москвѣ, съ посредственнымъ успѣхомъ, а черезъ нѣсколько лѣтъ въ Петербургѣ, и хотя тамъ опера имѣла успѣхъ весьма порядочный, но продержалась на сценѣ недолго. Вторымъ крупнымъ сочиненіемъ Даргомыжскаго было „Торжество Вакха“ на текстъ Пушкина; сначала онъ задумалъ эту композицію въ видѣ кантаты, но потомъ въ 1848 г. передѣлалъ ее въ оперу-балетъ. Этому произведенію пришлось пролежать въ портфелѣ композитора еще дольше, чѣмъ первому, ибо „Торжество Вакха“ было поставлено на сцену въ Москвѣ только въ 1867 году, но выдержало всего два-три представленія и затѣмъ піеса была снята со сцены за полнымъ отсутствіемъ успѣха.

Еще въ 1843 году Даргомыжскій задумалъ „Русалку“ на текстъ Пушкина, но прилежно работать надъ этимъ произведеніемъ началъ только съ 1853 года и 4 мая 1856 „Русалка“ появилась на сценѣ въ Петербургѣ. Опера была поставлена, а также исполнена чрезвычайно небрежно; постановку сдѣлали очень бѣдную, но въ то время подобное отношеніе къ русскимъ операмъ было обычное. Впрочемъ, не взирая на это „Русалка“ все-таки имѣла весьма значительный успѣхъ, въ особенности въ средѣ музыкантовъ и образованныхъ любителей. Она, между прочимъ, вызвала тогда въ печати очень обширную и обстоятельную статью Сѣрова, незадолго передъ тѣмъ начавшаго свою карьеру музыкальнаго критика. Тремя годами позже „Русалку“ поставили въ Москвѣ и съ тѣхъ поръ она почти неизмѣнно держится въ репертуарѣ.

Музыка этого популярнѣйшаго изъ произведеній Даргомыжскаго далеко не равнаго качества и въ ней нерѣдко отражается полудилеттантскій уровень тогдашней ступени развитія композитора, но въ то же время она имѣетъ много выдающихся достоинствъ. Наиболѣе сильными частями оперы слѣдуетъ назвать первый актъ и затѣмъ сцену князя съ мельникомъ въ третьемъ актѣ. Въ „Русалкѣ“ уже обозначились тенденціи Даргомыжскаго къ выразительной свободѣ музыкальной декламаціи, при сохраненіи, однако же, пѣвучести въ речитативѣ; мѣста этого рода принадлежатъ къ числу лучшихъ въ „Русалкѣ“. Впрочемъ, декламаціонныя тенденціи получили наиболѣе полное развитіе въ послѣднемъ произведеніи Даргомыжскаго, въ „Каменномъ гостѣ“.

Въ 60-хъ годахъ прошлаго столѣтія, главнымъ образомъ по иниціативѣ Сѣрова, въ русской музыкальной печати довольно много говорилось о вагнеровской реформѣ оперы. Даргомыжскій ознакомился съ общими основаніями этой реформы, призналъ ихъ вѣрность и справедливость въ принципѣ, но примѣненіе теоріи къ дѣлу самимъ Вагнеромъ, т. е., его оперныя композиціи, Даргомыжскаго нисколько не удовлетворяли и онъ задумалъ самъ дать образецъ русской музыкальной драмы. Текстомъ для этого произведенія онъ избралъ „Каменнаго гостя“ Пушкина, рѣшивъ оставить его безъ всякаго измѣненія, воздерживаясь, по вагнеровски, даже отъ всякаго повторенія словъ. Въ основу музыки „Каменнаго гостя“ былъ положенъ речитативно-аріозный стиль, причемъ композиторъ совсѣмъ почти не придерживался законченныхъ оперныхъ формъ прежняго времени. Во время работы надъ этимъ сочиненіемъ, Даргомыжскаго постигла тяжкая болѣзнь, отъ которой онъ и умеръ 5 января 1869 года въ Петербургѣ, оставивши своего „Каменнаго гостя“ въ неоконченномъ, но подробномъ наброскѣ. Композиторъ еще при жизни выразилъ желаніе, чтобы окончаніе его произведенія взяли на себя, бывшіе съ нимъ въ дружескихъ отношеніяхъ Ц. А. Кюи и Н. А. Римскій-Корса-

ковъ, что и было исполнено послѣдними, причемъ Кюи дописалъ небольшую часть композиціи (первую сцену интродукціи), а Римскій-Корсаковъ инструментовалъ всю оперу. „Каменный гость“ былъ поставленъ на сцену въ Петербургѣ въ февралѣ 1872 года, но несмотря на очень хорошее исполненіе, опера значительнаго успѣха не имѣла. Въ 1878 году ее возобновили и опять съ тѣмъ же результатомъ. Осенью 1906 года „Каменнаго гостя“ поставили на сценѣ Большого театра въ Москвѣ съ новой, превосходно сдѣланной инструментовкой Н. А. Римскаго-Корсакова, написавшаго также небольшое оркестровое введеніе изъ темъ оперы, но, несмотря на довольно хорошее исполненіе, шумнаго успѣха опера не имѣла.

Кромѣ названныхъ піесъ, Даргомыжскій оставилъ еще отрывки изъ неоконченной волшебной оперы „Рогдана“, среди которыхъ находится очень красивый женскій хоръ, часто исполнявшійся въ концертахъ. Изъ неоконченной оперы „Мазепа“ остался только дуэтъ Орлика съ Кочубеемъ.

Одна изъ важнѣйшихъ сторонъ композиторской дѣятельности Даргомыжскаго заключается въ его романсахъ, которыхъ онъ написалъ около. 90. Инструментальныхъ композицій онъ оставилъ немного, а именно: „Казачекъ“, „Баба-Яга“ и „Чухонская фантазія“. Даргомыжскій былъ послѣдователемъ и, до извѣстной степени, продолжателемъ Глинки, но его музыкальный талантъ весьма далеко уступалъ таланту его великаго предшественника. Техника композиціи была у него также несравненно слабѣе, ибо онъ принципіально не придавалъ этому предмету особеннаго значенія; очень мало знанія и умѣнія выказалъ онъ и въ инструментовкѣ. Даргомыжскій вообще занимаетъ середину между дилеттантомъ и композиторомъ, вполнѣ владѣющимъ своимъ дѣломъ. Усвоивши себѣ общія художественныя тенденціи, господствовавшія въ русской литературѣ 60-хъ годовъ,Даргомыжскій былъ убѣжденнымъ искателемъ „музыкальной правды“, т. е., реально правдиваго выраженія въ музыкѣ избраннаго поэтическаго текста. Такимъ образомъ, Даргомыжскій косвенно принадлежалъ къ представителямъ того направленія, которое проповѣдуетъ подчиненіе музыки слову, вмѣсто равноправнаго сочетанія двухъ искусствъ. Изъ Глинки Даргомыжскій заимствовалъ стремленіе придавать речитативу мелодическую красоту и значительность, но въ то же время у него речитативъ имѣетъ бо̀льшую декламаціонную свободу, при которой текстъ выдвигается болѣе значительно. Такая тенденція выразилась вполнѣ опредѣленно еще въ речитативныхъ эпизодахъ „Русалки“, полнѣе и послѣдовательнѣе эта тенденція проведена въ „Каменномъ гостѣ“. Въ этомъ направленіи Даргомыжскій выказалъ много таланта, остроумія, и нѣкоторые изъ музыкальныхъ цѣнителей почитаютъ его, по отношенію къ силѣ драматической выразительности въ музыкѣ, стоящимъ выше Глинки. По нашему мнѣнію, это совсѣмъ не

вѣрно. Глинка понималъ драматизмъ гораздо глубже и шире, нежели его ближайшій послѣдователь, ибо Глинка гораздо цѣльнѣе и ярче выражалъ въ музыкѣ характеръ данныхъ дѣйствующихъ лицъ и драматическихъ положеній, мало заботясь о рельефности воспроизведенія отдѣльныхъ словъ и фразъ; онъ возсоздавалъ словесную драму въ самостоятельныхъ, законченныхъ музыкальныхъ формахъ. У Даргомыжскаго, наоборотъ, на первомъ планѣ стояла правильность декламаціи текста и детальное выдѣленіе отдѣльныхъ его фразъ, нерѣдко въ ущербъ общей цѣльности данной драматической сцены. При этомъ Даргомыжскій не всегда различалъ въ текстѣ главныя и второстепенныя черты, выдѣляя иногда именно послѣднія. Короче, разницу этихъ композиторскихъ натуръ можно выразить такимъ образомъ: Глинка переживалъ въ музыкѣ судьбу своихъ героевъ и слово текста служило для него, при этомъ, пояснительнымъ дополненіемъ къ рѣшительно преобладающему музыкальному содержанію, а Даргомыжскій подбиралъ музыку къ избраннымъ имъ текстамъ и она служила иллюстраціей къ нимъ или комментаріями. Нужно при этомъ сказать, что для пониманія драматизма Глинки необходимо охватить цѣлую сцену, понять ея планъ и соотношеніе частей, тогда какъ у Даргомыжскаго каждая отдѣльная фраза говоритъ сама за себя, но зато общая форма и главная драматическая ситуація иногда отступаютъ совсѣмъ на второй планъ. Манера Даргомыжскаго болѣе доступна и понятна для слушателей, хотя бы даже и мало музыкальныхъ; касаясь притомъ, главнымъ образомъ, внѣшнихъ сторонъ текста, она производитъ кажущееся впечатлѣніе болѣе яркой выразительности музыки. Въ романсахъ Даргомыжскаго, особенно относящихся къ позднѣйшему періоду его жизни, видна такая же тенденція и нѣкоторыя изъ его произведеній этого рода, написанныхъ въ декламаціонномъ характерѣ, особенно хороши, ибо его главная сила заключалась именно въ подчеркнутой выразительности декламаціи текста. Вообще, можно сказать, что романсы Глинки и Даргомыжскаго представляютъ въ русскомъ искусствѣ переходную ступень отъ дилеттантскихъ произведеній этого рода первыхъ десятилѣтій XIX вѣка, къ полному расцвѣту формы у композиторовъ позднѣйшаго времени.

Что касается инструментальныхъ композицій автора „Русалки“ и „Каменнаго гостя“, то онѣ не имѣютъ большого самостоятельнаго значенія. Лучшая изъ нихъ, „Казачекъ“, есть довольно близкое подражаніе „Камаринской“, далеко уступающее своему первообразу. Въ инструментальныхъ композиціяхъ Даргомыжскаго, какъ и во многихъ его небольшихъ вокальныхъ піесахъ, на первый планъ выступаетъ музыкальный юморъ, составляющій одно изъ выдающихся качествъ его таланта. Впрочемъ, этотъ юморъ далеко не достигаетъ той геніальной высоты, какъ у Глинки, хотя бы, напримѣръ, въ музыкаль-

ныхъ характеристикахъ Наины и Фарлафа. Во всякомъ случаѣ, Даргомыжскій для своего времени былъ очень крупнымъ явленіемъ въ русской музыкѣ.

Князь Владиміръ Ѳедоровичъ Одоевскій родился въ 1803 въ Москвѣ и умеръ въ 1869 году тамъ же. Это былъ одинъ изъ образованнѣйшихъ русскихъ людей своего времени, литературныя произведенія котораго въ 30—40 годахъ пользовались большой извѣстностью, а его дѣтскія повѣсти не забыты и до сихъ поръ. Окончивъ курсъ въ московскомъ Благородномъ Пансіонѣ, онъ долгое время служилъ въ Петербургѣ въ различныхъ должностяхъ. Въ тридцатыхъ и сороковыхъ годахъ домъ кн. Одоевскаго въ Петербургѣ былъ мѣстомъ, гдѣ сходились почти всѣ представители литературнаго и музыкальнаго міра. Князь былъ другомъ Пушкина и Глинки, иногда пользовавшагося его совѣтами даже въ музыкальныхъ дѣлахъ, ибо князь усердно занимался музыкой съ самыхъ раннихъ лѣтъ. Хотя онъ и пробовалъ сочинять, но композиторскаго дарованія у него совсѣмъ не было и его опыты на этомъ поприщѣ не имѣютъ значенія. Видное мѣсто въ исторіи русской музыки кн. Одоевскій заслужилъ, главнымъ образомъ, своими музыкально-теоретическими изслѣдованіями. Онъ былъ человѣкомъ универсально образованнымъ и очень усердно, между прочимъ, занимался естественными науками и физикой, но не какъ спеціальный ученый, а какъ человѣкъ увлекающійся поэзіей науки. Съ другой стороны, чрезвычайно любя музыку, онъ разработывалъ ее, главнымъ образомъ, какъ науку. Близко ознакомясь съ теоріей и исторіей западно-европейской музыки, онъ обратилъ свое вниманіе на систему средневѣковыхъ діатоническихъ церковныхъ ладовъ и подмѣтилъ ихъ родство со старинными церковными мелодіями и народными пѣснями. Онъ былъ первымъ, установившимъ основные признаки особенностей старинной русской музыки церковной и свѣтской и хотя не писалъ никакихъ крупныхъ сочиненій по этому предмету, а довольствовался небольшими статьями, разбросанными въ различныхъ журналахъ, можетъ быть названъ первымъ русскимъ музыкальнымъ теоретикомъ, ибо онъ приложилъ методы западноевропейскаго музыкальнаго знанія къ изслѣдованію строенія старинной русской мелодіи и эта услуга не должна быть забыта въ исторіи музыки. Онъ былъ также и первымъ серьезнымъ музыкальнымъ критикомъ въ Россіи, ибо его статьи о „Жизни за царя“, написанныя вслѣдъ за постановкой этой оперы, въ 1837 году, выказываютъ замѣчательную для того времени критическую проницательность и пониманіе сущности музыки Глинки. Онъ же навелъ Глинку, во время его послѣдняго пребыванія въ Петербургѣ, на мысль заняться старинной русской церковной музыкой и познакомилъ его съ теоріей западныхъ церковныхъ ладовъ, до того времени Глинкѣ мало извѣстныхъ. Это, между прочимъ, и побудило Глинку

отправиться въ 1856 году въ Берлинъ, дабы усвоить съ помощью Дэна практически систему церковныхъ ладовъ. Кн. Одоевскій познакомилъ и Сѣрова, тогда только начинавшаго свою карьеру музыкальнаго критика, съ теоріей примѣненія церковныхъ ладовъ къ русской музыкѣ, впослѣдствіи полнѣе развитой Сѣровымъ въ его статьяхъ.

Въ концѣ пятидесятыхъ годовъ кн. Одоевскій принадлежалъ ко двору Великой Княгини Елены Павловны, на вечерахъ которой сходились тогда лучшіе представители науки и искусства, причемъ очень видное мѣсто занималъ А. Г. Рубинштейнъ. Въ этой средѣ зародилась мысль объ учрежденіи Русскаго Музыкальнаго общества, съ величайшей горячностью принятая княземъ. Между прочимъ, онъ редактировалъ уставъ Русскаго Музыкальнаго общества, въ которомъ ширина общаго замысла соединяется съ разумной стройностью деталей. Достоинства этого устава доказываются, между прочимъ, тѣмъ, что, за его почти пятидесятилѣтнее существованіе, въ немъ не сдѣлано никакихъ существенныхъ измѣненій.

Въ началѣ шестидесятыхъ годовъ кн. Одоевскій переселился въ Москву, поступивъ на службу въ сенатъ. Здѣсь онъ принялъ живѣйшее участіе въ дѣлахъ Русскаго Музыкальнаго Общества, уже открывшаго свою дѣятельность въ Москвѣ, и продолжалъ интересоваться ими, какъ и открывшейся вслѣдъ затѣмъ Московской консерваторіей,—до самыхъ послѣднихъ дней жизни. Познакомившись съ протоіереемъ Дмитріемъ Васильевичемъ Разумовскимъ, занимавшимся тогда исторіей русской церковной музыки, онъ отнесся къ этому труду съ самымъ горячимъ сочувствіемъ и восторженно привѣтствовалъ въ 1867 году появленіе въ печати „Исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи“, въ окончательной редакціи котораго и самъ принималъ непосредственное участіе.

Хотя кн. В. Ѳ. Одоевскій и принадлежалъ къ числу дилеттантовъ въ музыкѣ, но, въ то же время, его можно назвать первымъ русскимъ музыкальнымъ ученымъ, основными началами трудовъ котораго воспользовались всѣ послѣдующіе русскіе музыкальные теоретики и композиторы.

Александръ Николаевичъ Сѣровъ родился въ Петербургѣ 11 января 1820 года. Онъ былъ сыномъ довольно значительнаго чиновника, выдвинувшагося изъ мѣщанской среды, благодаря своимъ выдающимся способностямъ. Александръ Николаевичъ блестящимъ образомъ окончилъ курсъ училища Правовѣдѣнія въ 1840 году и поступилъ на государственную службу. Съ юношескихъ лѣтъ онъ въ высшей степени интересовался музыкой, игралъ на фортепіано и віолончели и мечталъ о композиціи. Его музыкальнымъ стремленіямъ очень противился отецъ, суровой дисциплинѣ котораго сынъ подчинялся и продолжалъ свою службу, лишь урывками занимаясь любимымъ искусствомъ. Служба, вѣроятно, мало интересовала Сѣрова, ибо,

несмотря на свои блестящія способности и многостороннюю образованность, онъ мало подвигался впередъ. Теоріей музыки онъ занимался по книгамъ, а для практическаго упражненія въ композиціи переписывалъ изъ оркестровыхъ партій симфоніи Бетховена и разныя камерныя сочиненія. Такія занятія не внушали Сѣрову довѣрія къ самому себѣ и онъ тщательно скрывалъ свои композиторскіе опыты, хотя къ числу ихъ принадлежали двѣ небольшія оперы: „Мельничиха въ Марли" и „Майская ночь", на сюжетъ Гоголя, которыя, впрочемъ, не дошли до насъ. Онъ писалъ также и различныя инструментальныя сочиненія, но все это для него служило только практическими упражненіями въ композиціи. Точно также, въ видѣ подобнаго упражненія, онъ дѣлалъ переложенія для оркестра нѣкоторыхъ фортепіанныхъ сонатъ Бетховена.

Получая весьма небольшое жалованье и не имѣя другихъ средствъ къ жизни, Сѣровъ охотно бралъ всякую работу, могущую увеличить эти средства. Въ концѣ сороковыхъ и началѣ пятидесятыхъ годовъ въ Петербургѣ издавался небольшой журналъ „Музыкальный и театральный Вѣстникъ". Въ числѣ музыкальныхъ сотрудниковъ этого журнала былъ піанистъ Антонъ Контскій, писавшій свои статьи по французски. Сѣрову, какъ отличному знатоку иностранныхъ языковъ, былъ предложенъ переводъ этихъ статей, за что онъ охотно взялся. Дѣлая эту работу, Сѣровъ, какъ онъ позже самъ говорилъ, пришелъ къ убѣжденію, что онъ самъ могъ бы писать о музыкѣ нисколько не хуже и потому рѣшилъ попробовать свои силы въ музыкальной критикѣ. Его первая статья объ итальянской оперѣ въ Петербургѣ была помѣщена въ „Современникѣ" за 1851 годъ, а затѣмъ онъ сдѣлался постояннымъ сотрудникомъ журнала „Репертуаръ и Пантеонъ", гдѣ напечаталъ рядъ статей, обратившихъ на себя общее вниманіе, какъ талантливостью и блескомъ изложенія, такъ и многосторонней начитанностію ихъ автора. Статьи эти создали Сѣрову очень большую извѣстность, а его блистательное остроуміе составило ему репутацію страшнаго критика.

Между прочимъ, Сѣровъ былъ знакомъ съ Глинкой и часто бывалъ у него. На музыкальныхъ вечерахъ послѣдняго исполнялись нерѣдко различныя переложенія Сѣрова для фортепіано въ 2, 4 и 8 рукъ. Глинка очень благоволилъ къ талантливости Сѣрова, бывшаго въ это время его фанатическимъ поклонникомъ.

Извѣстность музыкальнаго критика, однако, не удовлетворяла Сѣрова и онъ стремился заявить себя чѣмъ нибудь на композиторскомъ поприщѣ, ибо въ это время чувствовалъ себя достаточно подготовленнымъ технически. Подъ впечатлѣніемъ игры знаменитой Ристори, выступившей въ 1860 году въ Петербургѣ въ драмѣ „Юдиѳь", Сѣровъ рѣшился написать оперу на этотъ сюжетъ и немедленно принялся за работу.

Либретто онъ большею частію составлялъ самъ, но потомъ въ этомъ дѣлѣ принялъ участіе извѣстный поэтъ Майковъ, написавшій многіе стихи для оперы. Въ 1862 году опера была окончена и, благодаря нѣкоторымъ вліятельнымъ связямъ, которыя Сѣровъ имѣлъ по службѣ и воспитанію, его произведеніе было принято на Императорскую сцену и первое представленіе состоялось въ маѣ 1863 года, на сценѣ Маріинскаго театра въ Петербургѣ. Успѣхъ „Юдиоь" имѣла колоссальный и притомъ совершенно неожиданно, ибо всѣ знали Сѣрова, какъ музыкальнаго критика, но никто не подозрѣвалъ въ немъ композиторскаго таланта, ничѣмъ не проявлявшагося до 43-лѣтняго возраста. Сѣровъ сразу сдѣлался большой знаменитостью, но опера его, несмотря на громадный успѣхъ, въ силу какихъ то обстоятельствъ вскорѣ сошла со сцены, а между тѣмъ матеріальное положеніе композитора было весьма затруднительно. Поэтому Сѣровъ очень охотно принялъ предложеніе Н. Г. Рубинштейна занять мѣсто профессора по теоріи музыки въ предполагавшейся къ открытію въ Москвѣ консерваторіи и даже переѣхалъ въ концѣ 1864 года въ Москву, гдѣ, между прочимъ, прочиталъ для членовъ Русскаго Музыкальнаго Общества 6 лекцій по исторіи оперы. Въ Москвѣ Сѣровъ помѣстился въ самыхъ дешевыхъ номерахъ бульварнаго корпуса Кокоревскаго подворья и, между прочимъ, тамъ писалъ свою вторую оперу „Рогнѣду", либретто для которой было сдѣлано Аверкіевымъ. Лѣтомъ Сѣровъ уѣхалъ изъ Москвы, но къ осени 1865 года долженъ былъ вернуться и начать преподаваніе въ тогдашнихъ классахъ Русскаго Музыкальнаго Общества. Однако, это не состоялось, ибо „Рогнѣда" къ осени была окончена и поставлена на сцену въ ноябрѣ того же года съ громаднѣйшимъ успѣхомъ, далеко превосходившимъ успѣхъ „Юдиои". Такъ какъ „Рогнѣда" часто давалась и всегда при совершенно полныхъ сборахъ, то скромныя матеріальныя требованія автора были вполнѣ удовлетворены поспектакльной платой и, кромѣ того, высочайше пожалованной ему пенсіей въ 1500 руб.. Педагогическая дѣятельность, вѣроятно, не очень привлекала счастливаго своимъ успѣхомъ композитора и поэтому онъ отказался отъ мѣста въ Москвѣ, рѣшивъ посвятить себя исключительно сочиненію музыки.

Подъ вліяніемъ господствовавшихъ тогда въ литературѣ народническихъ тенденцій, Сѣровъ рѣшилъ написать оперу изъ русской бытовой жизни, избравши сюжетомъ пiесу Островскаго „Не такъ живи, какъ хочется". По предложенію Сѣрова, Островскій охотно взялся сдѣлать для него либретто изъ своей пiесы, только окончаніе ея было измѣнено по желанію Сѣрова и вмѣсто благополучно мирнаго, сдѣлалось трагическимъ. Музыка этой оперы писалась очень медленно и композитору особенно трудно, какъ онъ тогда говорилъ, давались тѣ „сѣренькіе тоны", которыхъ требовалъ сюжетъ. Сочиненіе оперы, хотя и туго, но

все же подвигалось впередъ; тѣмъ не менѣе композиція не была окончена, когда 20 января 1871 года Сѣровъ умеръ совершенно внезапно отъ паралича сердца. Вдовою композитора окончаніе оперы, носившей названіе „Вражья сила", было поручено Н. Ѳ. Соловьеву и въ слѣдующемъ 1872 году она была поставлена на сценѣ. „Вражья сила", хотя имѣла значительный успѣхъ, но не такой, какъ „Рогнѣда" и вызвала въ печати весьма разнорѣчивые отзывы.

Кромѣ того, Сѣровъ нѣкоторое время занимался еще оперой „Кузнецъ Вакула", на сюжетъ изъ Гоголя. Однако, вѣроятно, скоро охладѣлъ къ нему и написаны были только нѣсколько номеровъ танцевъ.

Внѣ оперной композиціи, Сѣровъ написалъ весьма немного, а именно: „Stabat mater", „Ave Maria", музыку къ драмѣ „Неронъ" (1869 г.) и „Рождественскую пѣсню" (1860).

Дѣятельность А. Н. Сѣрова имѣла очень большое вліяніе на русскую музыку въ пятидесятыхъ и началѣ шестидесятыхъ годовъ. Въ его блестящихъ критическихъ статьяхъ русская публика училась не только лучшему пониманію классиковъ западно-европейской музыки, но онѣ возбуждали въ ней также интересъ и къ отечественному искусству въ произведеніяхъ Глинки и Даргомыжскаго. Познакомившись въ концѣ пятидесятыхъ годовъ съ музыкой Вагнера, а потомъ, при одной изъ заграничныхъ поѣздокъ, и съ нимъ лично, Сѣровъ сдѣлался его восторженнымъ поклонникомъ и провозвѣстникомъ его реформаторской дѣятельности въ Россіи. Статьи Сѣрова по этому поводу имѣли такое вліяніе, что Вагнеръ, пріѣхавши въ 1862 году въ Россію, имѣлъ громадный успѣхъ со своими концертами въ Петербургѣ и Москвѣ. Нельзя сказать, чтобы критическія статьи Сѣрова имѣли особенно большое значеніе въ настоящее время, ибо онъ былъ слишкомъ увлекающимся, страстнымъ критикомъ, а иногда и пристрастнымъ. Ему нерѣдко случалось и мѣнять свои воззрѣнія, что вполнѣ понятно въ его живой, горячей натурѣ, до конца дней искавшей новыхъ путей и новыхъ словъ. Но въ то же время его статьи имѣли огромное значеніе въ смыслѣ пробужденія въ русской публикѣ интереса къ серьезной музыкѣ вообще, и къ русской въ частности. Между прочимъ, Сѣровъ съ необыкновенной страстностью ополчался на Русское Музыкальное Общество и А. Г. Рубинштейна, стоявшаго во главѣ его въ Петербургѣ, но эти нападки все-таки не произвели большого впечатлѣнія и Музыкальное Общество вполнѣ основательно избрало его своимъ почетнымъ членомъ, ибо его статьи вообще въ значительной степени подготовили и облегчили самую задачу основанія Общества.

Въ качествѣ композитора, Сѣровъ, пожалуй, не внесъ какой либо новой струи въ русское искусство, но, тѣмъ не менѣе, каждая изъ его трехъ оперъ имѣетъ совершенно особыя и крупныя достоинства. Съ чисто музыкальной точки зрѣнія,

первая, пожалуй, лучшая изъ нихъ, ибо въ ней Сѣровъ оставался болѣе вѣрнымъ основному складу своей натуры. По своему образованію и развитію онъ былъ не столько русскимъ, сколько европейцемъ вообще и одной изъ выгодныхъ сторонъ сюжета „Юдиѳи“ было то, что она не требовала національной русской окраски и это было большимъ облегченіемъ для Сѣрова, воспитавшагося музыкально главнымъ образомъ на образцахъ западно-европейской классической музыки. Впрочемъ, по отношенію къ восточному колориту, играющему большую роль въ музыкѣ „Юдиѳи“, Сѣровъ шелъ прямо по стопамъ Глинки. Его композиторская натура была полною противуположностью натуры Даргомыжскаго: послѣдній кропотливо изслѣдовалъ всякую фразу и отдѣльное слово и его музыка отличается чрезвычайно тщательной выработкой деталей словеснаго текста, очень часто въ ущербъ общему плану композиціи, а Сѣровъ, подобно Глинкѣ, рисовалъ драматическія ситуаціи и главнымъ образомъ касался основныхъ сторонъ сюжета, очень часто сочиняя музыку, также подобно Глинкѣ, тогда, когда текста либретто у него еще не было. „Юдиѳь“ отличается именно такой широтою плана большихъ сценъ, гдѣ пылкая фантазія Сѣрова могла свободно разгуляться. Хотя въ композиторской техникѣ онъ былъ немногимъ сильнѣе Даргомыжскаго, но въ первой оперѣ это почти не замѣчалось изъ за ясности главныхъ очертаній сюжета и яркой колоритности музыки.

Какъ уже сказано было, „Юдиѳь“, несмотря на блестящій успѣхъ вначалѣ, не долго продержалась на сценѣ и Сѣровъ, жаждущій именно успѣха, необходимаго для него и въ матеріальномъ отношеніи, сдѣлалъ во второй оперѣ все, чтобы поразить публику сильнѣйшими эффектами и плѣнить ее доступностью музыкальнаго склада. Въ этой погонѣ за успѣхомъ Сѣровъ поступалъ совершенно какъ Мейерберъ, котораго, однако, онъ нещадно громилъ за это въ своихъ статьяхъ. Обширный умъ Сѣрова помогъ ему избрать для достиженія своей цѣли средства дѣйствительно вѣрныя, обезпечившія „Рогнѣдѣ“ продолжительный успѣхъ, не ослабѣвавшій до конца дней композитора. Въ художественномъ отношеніи средства, избранныя имъ далеко не всегда заслуживали одобренія, и съ этой стороны „Рогнѣда“ встрѣтила большія порицанія именно въ музыкальной средѣ. Національный русскій колоритъ вообще Сѣрову очень мало удавался; это тѣмъ болѣе странно, что ему отлично знакомы были черезъ посредство кн. Одоевскаго характерныя особенности настоящей русской музыки, но въ этомъ отношеніи условія жизни оказались сильнѣе пріобрѣтеннаго знанія. Родившись въ городѣ и всю жизнь оставшись чуждымъ деревнѣ, онъ не могъ схватить характера старинной деревенской пѣсни и, судя по его двумъ послѣднимъ операмъ, онъ былъ знакомъ съ русской пѣсней какъ будто черезъ посредство какого-то обширнаго фабричнаго пригорода, а пѣсни подобнаго рода, конечно, въ

высшей степени не подходили для характеристики древней языческой Руси, которую онъ вывелъ въ своей „Рогнѣдѣ“. Впрочемъ, и въ этомъ случаѣ, если только на Сѣровѣ отражалось вліяніе Глинки, онъ создавалъ замѣчательно характерныя и сильныя вещи, какъ напримѣръ идоложертвенный хоръ въ первомъ актѣ „Рогнѣды“, навѣянный глинкинскимъ хоромъ „Лель таинственный“. Очень непріятными пятнами въ этой оперѣ являются до нельзя вульгарныя пѣсни Княжого дурака. Нехороша и приторная итальянизація нѣкоторыхъ мѣстъ оперы, какъ напримѣръ вся теноровая партія Руальда. Вообще, погоня за эффектомъ во что бы то ни стало очень вредитъ цѣльности впечатлѣнія „Рогнѣды“, но, въ то же время, нельзя не признать, что во многихъ ея мѣстахъ Сѣровъ обнаружилъ очень крупный талантъ опернаго композитора именно въ широкой и яркой обрисовкѣ большихъ сценъ. Въ свое время сильное впечатлѣніе дѣлало пѣніе христіанъ, имѣвшее характеръ русской церковной музыки. Эти эпизоды представляютъ, какъ бы переходную ступень отъ музыки Бортнянскаго и его послѣдователей къ позднѣйшему времени. Но, во всякомъ случаѣ, христіанскіе гимны Сѣрова имѣютъ и гораздо болѣе національный, и гораздо болѣе церковный характеръ, нежели церковная музыка его предшественниковъ.

Въ своей послѣдней оперѣ Сѣровъ опять долженъ былъ имѣть дѣло съ русскимъ національнымъ колоритомъ, хотя и позднѣйшаго времени, нежели въ „Рогнѣдѣ“. Здѣсь фабричная вульгарность характера народныхъ пѣсенъ составляетъ большой недостатокъ композиціи, но встрѣчаются также и удачныя мѣста, только не въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ Сѣрову приходилось писать небольшія пѣсни, а напримѣръ въ широкой картинѣ масляницы, составлявшей совсѣмъ новое явленіе въ русской музыкѣ. Есть также въ оперѣ мѣста сильныя въ драматическомъ отношеніи, если они не испорчены сентиментальной заунывностью условно-русскаго характера.

Сѣровъ вообще былъ сотканъ изъ противорѣчій. Будучи въ своихъ статьяхъ самымъ пламеннымъ, фанатическимъ поклонникомъ Вагнера и его идей оперной реформы, онъ почти совсѣмъ остался въ сторонѣ отъ этого вліянія въ своей композиціи и оно отзывается, развѣ изрѣдка, какими то случайными чертами. Во всякомъ случаѣ, Сѣровъ былъ очень крупнымъ талантомъ и занять соотвѣтствующее этому таланту мѣсто ему помѣшала только анормальность его развитія. Онъ слишкомъ долго оставался при безсильныхъ дилеттантскихъ опытахъ и все-таки не достигъ настоящей композиторской техники. Притомъ, онъ слишкомъ поздно выступилъ въ качествѣ композитора передъ публикой, ибо 44 лѣтній возрастъ для начала композиторской карьеры нельзя не назвать слишкомъ позднимъ. Сѣровъ такъ и не успѣлъ достаточно провѣрить и урегулировать своихъ силъ и способностей и оставшіяся его оперы, всѣ

три, какъ будто составляютъ подготовительныя ступени къ чему то болѣе высокому и прекрасному.

Даргомыжскій, кн. Одоевскій и Сѣровъ были наиболѣе выдающимися представителями просвѣщеннаго дилеттантизма, воспитавшагося на глазахъ и подъ непосредственнымъ вліяніемъ Глинки. Изъ нихъ кн. Одоевскій положилъ первое солидное основаніе русской теоріи музыки, т. е. положилъ основаніе примѣненію западно-европейскихъ теоретическихъ началъ къ формамъ старинной русской музыки и это составляетъ очень крупную заслугу, далеко недостаточно оцѣненную даже до настоящаго времени. Всѣ русскіе музыкальные теоретики должны считать его своимъ главой и родоначальникомъ, указавшимъ дилеттантизму путь къ серьезному изученію музыки и давшимъ первыя формулы опредѣленія русскаго музыкальнаго склада. Даргомыжскій и Сѣровъ, хотя и оставались до извѣстной степени на почвѣ дилеттантскаго отношенія къ музыкѣ, но они высоко поднялись надъ уровнемъ обыкновеннаго дилеттантизма, и если не могли сравниться въ этомъ отношеніи съ Глинкой, то это не должно умалять ихъ крупныхъ заслугъ. Вслѣдъ затѣмъ, музыкальный дилеттантизмъ въ кружкѣ даровитыхъ, образованныхъ молодыхъ людей Петербурга нашелъ своихъ самыхъ лучшихъ представителей, уже совсѣмъ почти порвавшихъ всякую связь съ дилеттантскими воззрѣніями на искусство, такъ что, собственно, ихъ и причислять къ представителямъ дилеттантизма можно, развѣ, только по начальнымъ стадіямъ ихъ дѣятельности. Но раньше, нежели говорить о нихъ, мы обратимся къ крупнѣйшему факту, совершившему полный переворотъ въ русскомъ музыкальномъ развитіи, и къ главнѣйшимъ дѣятелямъ этого переворота.

ГЛАВА VIII.

Основаніе Русскаго Музыкальнаго Общества. Братья Антонъ и Николай Рубинштейны.

Изъ предыдущихъ главъ мы видѣли, что во всей первой половинѣ XIX столѣтія наиболѣе сильное вліяніе на развитіе русской музыки имѣли представители просвѣщеннаго дилеттантизма, между тѣмъ, какъ профессіональные музыканты внесли сравнительно мало въ это дѣло. Однакоже такое положеніе, гдѣ руководителями искусства великаго народа являлись, хотя талантливые и просвѣщенные люди, но все-таки имѣвшіе недостаточно серьезную спеціальную подготовку, отнюдь нельзя считать вполнѣ нормальнымъ. Положимъ, вышедшій изъ среды дилеттантизма Глинка поднялся на такую высоту художественнаго сознанія и мастерства, что его можно ставить наряду съ

величайшими представителями искусства всего цивилизованнаго міра, но онъ былъ явленіемъ единичнымъ, совершенно исключительнымъ, ибо высокая одаренность заставляла его всю жизнь до самыхъ послѣднихъ дней искать знанія, такъ какъ онъ все еще считалъ свое музыкальное образованіе недостаточно полнымъ. Люди съ подобными стремленіями дилетантами оставаться не могутъ, ибо этого въ нихъ не допускаетъ собственное сознаніе своихъ силъ и таланта. Но Глинка былъ и оставался одинокимъ, ибо ни Даргомыжскій, ни Сѣровъ не имѣли достаточно энергіи и богатства дарованія, чтобы вполнѣ пойти по его стопамъ, какъ равные ему.

Не говоря о всякихъ общеобразовательныхъ государственныхъ и частныхъ школахъ, Россія имѣла университеты и академіи, въ томъ числѣ Академію Художествъ, но вплоть до начала 60-хъ годовъ прошлаго вѣка въ ней не было ни одной музыкальной школы, гдѣ бы юношество, чувствующее призваніе къ музыкѣ, могло получить серьезное музыкальное образованіе, а людямъ, располагавшимъ достаточными матеріальными средствами, нужно было для этого ѣхать за границу. Такъ поступалъ Глинка, такъ было потомъ съ братьями Рубинштейнами и др., напримѣръ съ М. П. Азанчевскимъ и Н. И. Зарембой, бывшими потомъ директорами Петербургской консерваторіи, но свое музыкальное образованіе получившими въ Германіи. Настала наконецъ пора, когда мысль о необходимости учрежденія въ Россіи серьезной музыкальной школы вполнѣ назрѣла, а тогда явились и дѣятели, которые эту мысль осуществили.

Въ концѣ 50-хъ годовъ музыка въ Россіи находилась въ довольно жалкомъ положеніи: на оперныхъ сценахъ господствовали итальянцы, оркестры были составлены изъ иностранцевъ и къ русской музыкѣ относились свысока не только эти заѣзжіе люди, но и сами русскіе. Русской симфонической музыки совсѣмъ почти не существовало, за исключеніемъ нѣсколькихъ піесъ Глинки, Даргомыжскаго и, пожалуй, еще двухъ симфоній А. Г. Рубинштейна. Однако, и то немногое, чѣмъ обладала русская симфоническая литература, почти негдѣ было исполнять, ибо симфоническіе концерты въ Петербургѣ и Москвѣ составляли случайную рѣдкость, а въ провинціи симфонической музыки совсѣмъ не знали или знакомились съ нею по фортепіаннымъ переложеніямъ въ четыре руки. Поэтому естественно, что прежде всего явилась мысль о созданіи такого учрежденія или учрежденій, которыя бы знакомили публику съ серьезной музыкальной литературой, пробуждая и укрѣпляя мысль о томъ, что и для Россіи нужна вполнѣ серьезно поставленная музыкальная школа,—и въ самомъ концѣ 50-хъ годовъ начало этому дѣлу было положено въ Петербургѣ.

Центромъ, откуда исходило это музыкально-образовательное движеніе, былъ дворецъ Великой кн. Елены Павловны. Сама Великая Княгиня, многосторонне-образованная женщина, была боль-

шой любительницей музыки и у нея безпрестанно устраивались музыкальные вечера, на которыхъ главное мѣсто занималъ А. Г. Рубинштейнъ, уже пользовавшійся громкой славой піаниста и композитора. Близкимъ человѣкомъ ко двору Великой Княгини былъ и кн. Одоевскій, а также многіе любители музыки изъ свѣтскаго общества, въ числѣ которыхъ нужно назвать, между прочимъ, В. А. Кологривова. Въ кругу двора Великой Княгини явилась мысль учредить Общество, задачей котораго было бы распространеніе музыкальнаго образованія, какъ посредствомъ устройства концертовъ серьезной музыки, такъ и учрежденіемъ спеціально-музыкальныхъ школъ. Общество было задумано на самыхъ широкихъ основаніяхъ и, по мысли инціаторовъ, его отдѣленія со временемъ должны были покрыть сѣтью своихъ учрежденій всю Россію. Въ то время создать нѣчто подобное было дѣломъ весьма нелегкимъ, нетолько потому, что трудно было разсчитывать собрать достаточное число лицъ, сочувствующихъ серьезнымъ цѣлямъ предполагаемаго Общества, но кромѣ того и по чисто внѣшнимъ причинамъ. Въ столицахъ, прежде всего, препятствіемъ для устройства концертовъ служила существовавшая тогда монополія Императорскихъ театровъ, допускавшая устройство концертовъ въ столицахъ постороннимъ театру лицамъ и учрежденіямъ только во время Великаго поста. Съ этой привиллегіей бороться было бы очень трудно, еслибы иниціативу такой борьбы не взяла на себя сама Великая Княгиня Елена Павловна, лично исходатайствовавшая у Государя разрѣшеніе вновь учреждаемому Обществу давать концерты во всякое время года, не испрашивая на то особаго дозволенія. Это разрѣшеніе и вошло въ число параграфовъ устава Русскаго Музыкальнаго Общества, утвержденнаго въ 1859 году и такимъ образомъ былъ сдѣланъ первый шагъ къ отмѣнѣ монополіи Императорскихъ театровъ. Выше было сказано, что уставъ редактировалъ кн. Одоевскій, а Великая Княгиня приняла на себя званіе покровительницы Общества, къ открытію дѣйствій котораго немедленно и приступили въ Петербургѣ.

А. Г. Рубинштейнъ, бывшій музыкальнымъ руководителемъ въ средѣ Петербургской дирекціи Общества, нашелъ нужнымъ въ самомъ началѣ высказать въ печати свои воззрѣнія на предстоящее дѣло и намѣтить цѣли Общества. Въ статьѣ своей „Музыка въ Россіи“, появившейся въ началѣ 1860 года въ журналѣ „Вѣкъ“, А. Г. Рубинштейнъ, высказавши убѣжденіе въ несомнѣнной музыкальной даровитости русскаго народа, уже имѣвшаго такого великаго композитора, какъ Глинка, выставилъ то основное положеніе, что успѣшному и быстрому развитію русской музыки препятствуетъ царящій среди русскихъ музыкантовъ дилетантизмъ. Сама по себѣ эта мысль заключала много вѣрнаго, но она была слабо развита и кромѣ того выводы были изложены въ слишкомъ рѣзкой и категорической формѣ. Русскій дилетантизмъ, считавшій тогда въ своей средѣ Даргомыж-

скаго и Сѣрова, не говоря о младшихъ представителяхъ, о которыхъ рѣчь будетъ дальше, имѣлъ право почитать свои заслуги для русскаго искусства весьма крупными, а потому, вполнѣ естественно, что къ статьѣ А. Г. Рубинштейна большинство лучшихъ представителей русской музыки того времени отнеслось очень враждебно. Особенной горячностью и крайней несдержанностью въ своихъ нападкахъ отличался Сѣровъ, а потомъ и другіе, вслѣдствіе чего и концерты новаго Общества и та серьезная музыкальная школа, къ учрежденію которой стремился А. Г. Рубинштейнъ и его друзья, заранѣе были объявлены гнѣздомъ нѣмецкой рутины, которая, по мнѣнію порицателей, должна была пагубно отозваться на тѣхъ молодыхъ талантахъ, которые имѣли подвергнуться ея вліянію. Такимъ образомъ, въ печати началась борьба между группой представителей просвѣщеннаго дилетантизма и сторонниками перенесенія въ Россію серьезной западно-европейской школы. Борьба эта затѣмъ длилась около 20-ти лѣтъ, пока, наконецъ, противники не убѣдились, что она была результатомъ простого недоразумѣнія и что имъ возможно и должно дѣйствовать въ союзѣ.

Едва въ Петербургѣ началась дѣятельность Музыкальнаго Общества, какъ и въ Москвѣ открылось его отдѣленіе, во главѣ котораго сталъ Н. Г. Рубинштейнъ, совершенно единомышленный со своимъ братомъ по отношенію къ цѣлямъ новаго Общества. Дѣло въ Петербургѣ и Москвѣ началось съ устройства симфоническихъ концертовъ, по 10-ти въ сезонъ, на которые былъ открытъ абонементъ, имѣвшій хорошій успѣхъ въ обѣихъ столицахъ. Ближайшей цѣлью этихъ концертовъ было распространеніе въ средѣ русской публики знакомства съ лучшими произведеніями западно-европейской музыкальной литературы. Но въ то же время, однимъ изъ параграфовъ устава Общества требовалось, чтобы во всякомъ концертѣ исполнялось, хотя бы одно сочиненіе русскаго композитора. При всей скромности такого требованія устава, его въ то время не совсѣмъ легко было исполнять, ибо русскихъ симфоническихъ композицій, достойныхъ сколько нибудь серьезнаго вниманія, было немного.

Съ самаго начала дѣятельности Общества въ Петербургѣ и Москвѣ были открыты элементарные музыкальные классы съ очень незначительной платой съ учащихся. Первоначально учреждены были классы теоріи музыки, разумѣется подготовительные только, и они привлекали много слушателей, такъ что постепенно число классовъ и преподаваемыхъ въ нихъ предметовъ умножалось, а нѣкоторые изъ учащихся успѣли сдѣлать уже значительные успѣхи. Затѣмъ классы эти были переформированы въ консерваторіи, изъ которыхъ Петербургская открылась въ сентябрѣ 1862 года, а Московская въ сентябрѣ 1866. Какъ дирижерами симфоническихъ концертовъ, такъ и директорами обѣихъ консерваторій сдѣлались братья Антонъ

и Николай Рубинштейны, къ очерку жизни и дѣятельности которыхъ мы теперь и перейдемъ.

Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ родился 16 ноября 1829 года въ небольшомъ мѣстечкѣ Выхватинецъ на границѣ Молдавіи, въ интеллигентной, но небогатой купеческой семьѣ. Въ скоромъ времени послѣ его рожденія, семейство переселилось въ Москву, гдѣ отецъ устроилъ карандашную фабрику. Музыкальныя способности дѣти унаслѣдовали, главнымъ образомъ, отъ матери, уроженки прусской Силезіи, бывшей очень хорошей піанисткой. Первоначальные уроки на фортепіано старшему сыну начала давать мать и успѣхи ребенка были настолько поразительно быстры, что имъ чрезвычайно заинтересовался одинъ изъ извѣстныхъ въ то время въ Москвѣ музыкальныхъ педагоговъ А. И. Виллуанъ и предложилъ свои услуги для занятій съ нимъ. Подъ руководствомъ новаго учителя, мальчикъ такъ быстро подвинулся впередъ, что лѣтомъ 1839 года, когда ему еще не было 10 лѣтъ, онъ выступилъ въ концертѣ въ театрѣ Петровскаго парка, при участіи домашняго оркестра богатаго любителя музыки Теплова. Концертъ имѣлъ блестящій успѣхъ и внушилъ мысль отправить ребенка за границу, куда онъ въ 1840 году и уѣхалъ въ сопровожденіи своего учителя. Первоначальной цѣлью было, кажется, помѣщеніе юнаго виртуоза въ парижскую консерваторію, но это почему то не состоялось. Быть можетъ причиной было то, что Парижская консерваторія тогда принимала учащихся исключительно французскаго происхожденія, а, кромѣ того, тогдашній директоръ консерваторіи Керубини относился съ большимъ недовѣріемъ къ очень раннему проявленію талантовъ и лѣтъ за 20 передъ тѣмъ, при подобныхъ же условіяхъ, отказалъ въ пріемѣ маленькому Листу. Однако пребываніе въ Парижѣ прошло для юнаго виртуоза не совсѣмъ безслѣдно: онъ нѣсколько разъ выступалъ въ концертахъ съ величайшимъ успѣхомъ и обратилъ на себя вниманіе, между прочимъ, такихъ музыкантовъ, какъ Шопенъ и Листъ. Послѣ Парижа юный піанистъ, въ сопровожденіи учителя, сдѣлалъ большое путешествіе по Европѣ и вездѣ возбуждалъ восторгъ и удивленіе. Это заграничное путешествіе длилось около трехъ лѣтъ и въ Москву маленькій Антонъ возвратился уже европейской знаменитостью.

За время отсутствія изъ Москвы старшаго брата успѣлъ уже проявиться не менѣе блестящій талантъ младшаго—Николая и родители ихъ, несмотря на скромность матеріальныхъ средствъ, рѣшили дать обоимъ дѣтямъ полное, законченное музыкальное образованіе, ради чего мать съ обоими сыновьями въ 1844 году отправилась въ Берлинъ, гдѣ по указанію Мендельсона-Бартольди они сдѣлались учениками того же знаменитаго Дэна, который раньше былъ учителемъ Глинки. Занятія эти длились около двухъ лѣтъ, но въ 1846 году внезапно умеръ отецъ, Г. Р. Рубинштейнъ и мать отправилась въ Москву съ млад-

шимъ сыномъ, тогда какъ шестнадцатилѣтній старшій остался за границей одинъ.

Въ это время Антонъ уже пользовался большой извѣстностью и началъ пробовать свои силы въ композиціи, но онъ не обольщался успѣхами и ясно сознавалъ, что ему нужно еще много работать для достиженія своихъ артистическихъ цѣлей. Переѣхавши въ Вѣну, онъ давалъ тамъ уроки и совсѣмъ не появлялся въ публикѣ, неустанно работая надъ виртуознымъ развитіемъ техники и въ то же время чрезвычайно усердно занимаясь композиціей. Въ 1848 году молодой музыкантъ, наконецъ, вернулся въ Россію, гдѣ ему для начала пришлось претерпѣть крупныя полицейскія непріятности, такъ какъ у него не оказалось никакого паспорта; окончательно устроилось дѣло только съ помощью нѣкоторыхъ высокопоставленныхъ лицъ, знавшихъ его, но цѣлый сундукъ съ написанными за границей сочиненіями такъ и пропалъ гдѣ то на пути отъ границы до Петербурга.

Поселившись въ Петербургѣ, Антонъ Григорьевичъ началъ давать уроки фортепіано, но лишь въ такомъ количествѣ, которое могло ему обезпечить самое скромное существованіе, продолжая работать надъ своимъ дальнѣйшимъ совершенствованіемъ. Въ 1852 году онъ снова поѣхалъ за границу и съ того времени уже безспорно занялъ мѣсто перваго піаниста въ Европѣ, а въ то же время и композиціи его исполнялись повсюду въ Германіи и онъ получилъ также видное положеніе среди композиторовъ своего времени. Къ этой же эпохѣ относится знакомство его съ Великой Княгиней Еленой Павловной, оставшейся неизмѣнной въ благоволеніи къ нему до самой смерти. Избравши Петербургъ постояннымъ мѣстомъ своего пребыванія, Антонъ Григорьевичъ пользовался огромнымъ успѣхомъ въ своихъ ежегодныхъ концертахъ. Съ 1860 года, начавши дирижировать концертами Русскаго Музыкальнаго Общества, онъ почти отказался отъ виртуозной дѣятельности, а въ особенности съ 1862 г., когда была открыта Петербургская консерваторія и онъ сдѣлался ея директоромъ. А. Г. Рубинштейнъ поставилъ своей задачей ввести въ Россіи систему преподаванія теоріи музыки, выработанную вѣками практики въ западной Европѣ. Осуществленію этой мысли помогло то обстоятельство, что ему удалось найти превосходнаго преподавателя, Николая Ивановича Зарембу, владѣвшаго прекраснымъ общимъ образованіемъ и прошедшаго полный курсъ композиціи въ Германіи подъ руководствомъ извѣстнаго Маркса. Кромѣ того, въ числѣ профессоровъ консерваторіи явились такія знаменитости, какъ скрипачъ Генрихъ Вѣнявскій, віолончелистъ Карлъ Давыдовъ и піанисты: Александръ Дрейшокъ и Теодоръ Лешетицкій. Какъ уже сказано было, противъ вновь открытой консерваторіи возстали представители русскаго національнаго направленія въ музыкѣ и прежде всего Сѣровъ, но А. Г. Рубинштейнъ не обра-

щалъ вниманія на эти нападки и неуклонно проводилъ свои идеи въ консерваторіи. Однако, нѣсколько лѣтъ спустя у него явились противники и между его сотоварищами-профессорами, нашедшими сочувствіе не только въ дирекціи Музыкальнаго Общества, но и у покровительницы его Великой Княгини Елены Павловны. Тогда Антонъ Григорьевичъ уступилъ поставленнымъ ему требованіямъ относительно нѣкоторыхъ послабленій по отношенію къ оканчивавшимъ курсъ учащимся въ консерваторіи, но вмѣстѣ съ тѣмъ и покинулъ ее, отказавшись и отъ директорства и отъ профессорства съ сентября 1867 года. Отчасти онъ это сдѣлалъ потому, что занятія по консерваторіи отнимали у него все время, а его влекло къ широкой артистической дѣятельности. Кромѣ того, онъ былъ вполнѣ увѣренъ, что его братъ, сдѣлавшійся, между тѣмъ, директоромъ консерваторіи въ Москвѣ, будетъ продолжать общее дѣло съ такой же твердостью и настойчивостью, какъ и онъ самъ. Покидая на неопредѣленное время Петербургъ, Антонъ Григорьевичъ предложилъ дирекціи замѣнить его въ качествѣ дирижера симфоническими концертами М. А. Балакиревымъ, что дирекція и сдѣлала.

Сложивши съ себя всѣ обязанности, привязывавшія его къ Петербургу, Антонъ Григорьевичъ отправился за границу и нѣсколько лѣтъ сряду провелъ, концертируя во всей Европѣ, гдѣ онъ являлся безспорно царемъ піанистовъ. Въ сезонъ 1871—72 года онъ дирижировалъ симфоническими концертами Вѣнскаго Музыкальнаго общества, а въ слѣдующемъ году совершилъ концертное путешествіе въ Соединенные Штаты Сѣверной Америки, гдѣ въ теченіе 8 мѣсяцевъ далъ 215 концертовъ. Вѣнцомъ его виртуозной дѣятельности былъ рядъ семи историческихъ концертовъ, которые онъ давалъ въ Москвѣ, Петербургѣ, Берлинѣ, Вѣнѣ, Парижѣ, Лондонѣ, Лейпцигѣ, въ каждомъ городѣ исполняя эту серію дважды: одинъ разъ безплатно, для артистовъ и учащихся въ музыкальныхъ училищахъ, а другой для абонентовъ—съ платой; кромѣ того, въ Дрезденѣ и Брюсселѣ онъ исполнилъ такимъ образомъ по три изъ семи концертовъ. Это колоссальное артистическое турнэ было сдѣлано въ сезонъ 1885- –86 года. Часть средствъ, собранныхъ этими концертами, онъ пожертвовалъ на учрежденіе для молодыхъ піанистовъ и фортепіанныхъ композиторовъ конкурса, происходящаго каждые пять лѣтъ поочередно въ Петербургѣ, Берлинѣ, Вѣнѣ и Парижѣ, причемъ выдаются двѣ преміи въ 5000 франковъ каждая за лучшее исполненіе и за лучшее сочиненіе для фортепіано.

Въ 1887 году, въ силу разныхъ обстоятельствъ, Петербургской консерваторіи грозило, если не закрытіе, то совершенное переустройство ея основныхъ началъ. Чтобы спасти созданное имъ учрежденіе, А. Г. Рубинштейнъ въ 1887 году опять сдѣлался его директоромъ и оставался въ этой должности до 1891 года, а потомъ уѣхалъ въ Дрезденъ, гдѣ прожилъ довольно долго и

гдѣ, между прочимъ, его ученикомъ былъ знаменитый теперь піанистъ Іосифъ Гофманъ. Свою виртуозную дѣятельность, послѣ историческихъ концертовъ, Антонъ Григорьевичъ не возобновлялъ и лишь изрѣдка давалъ концерты съ благотворительной цѣлью.

Въ 1889 году, въ Петербургѣ, съ необыкновенной торжественностью былъ отпразднованъ 50-ти лѣтній юбилей дѣятельности знаменитаго артиста, причемъ, праздникъ длился 6 дней. Послѣдніе годы своей жизни Антонъ Григорьевичъ рѣдко пріѣзжалъ въ Россію и только лѣтомъ 1894 года переселился на свою виллу въ Петергофѣ, сказавши, что пріѣхалъ умирать домой и дѣйствительно въ ночь съ 7 на 8 ноября внезапно скончался. Прахъ его погребенъ на кладбищѣ Александро-Невской лавры въ Петербургѣ, гдѣ и поставленъ ему памятникъ. Въ залѣ Петербургской консерваторіи также поставлена его бронзовая статуя во весь ростъ, работы скульптора Беренштама и кромѣ того при консерваторіи открытъ музей его имени, въ которомъ собрано много принадлежавшихъ ему вещей, въ томъ числѣ и рукописей. Спустя нѣсколько лѣтъ, на суммы, собранныя по подпискѣ, въ мѣстѣ его рожденія, мѣстечкѣ Выхватинецъ, открыта трехклассная народная школа его имени, въ которой, между прочимъ, хоровое пѣніе преподается наряду съ прочими предметами ежедневно.

Въ качествѣ піаниста и виртуоза, А. Г., на ряду съ Листомъ, представлялъ крупнѣйшее явленіе XIX столѣтія и едва ли можно ожидать, что фортепіанная виртуозность когда либо опять поднимется до той же высоты, какая имъ была достигнута, ибо интересъ къ виртуозности вообще сравнительно упалъ, какъ въ артистической средѣ, такъ и въ публикѣ.

Композиторская дѣятельность его была огромна и, за исключеніемъ церковной музыки, онъ касался почти всѣхъ отраслей музыкальнаго творчества. Онъ не прокладывалъ новыхъ путей въ искусствѣ и былъ скорѣе продолжателемъ своихъ предшественниковъ, изъ которыхъ ближе другихъ стоялъ къ Мендельсону и Шуману. Но, не стремясь къ новаторству въ музыкѣ, будучи скорѣе убѣжденнымъ консерваторомъ въ искусствѣ, А. Г. тѣмъ не менѣе обладалъ крупнымъ, самостоятельнымъ дарованіемъ, которое однако не всегда съ одинаковой силой выражается въ его произведеніяхъ. Онъ былъ слишкомъ непосредственной натурой въ композиціи и не зналъ разсудочнаго, критическаго отношенія къ дѣлу, вслѣдствіе чего наряду съ первоклассными произведеніями у него не мало сравнительно слабыхъ. Новѣйшее направленіе въ музыкѣ, главными представителями котораго являются Берліозъ, Листъ и Вагнеръ, было ему почти чуждо и онъ относился къ нему даже съ нѣкоторою враждебностью. Въ музыкѣ онъ почти не признавалъ національнаго элемента или національной окраски, считая это дѣломъ совсѣмъ второстепеннымъ. Впрочемъ, въ своей книгѣ

„Музыка и ея представители“ онъ высказываетъ довольно вѣрныя положенія въ нижеслѣдующихъ выраженіяхъ: „Мнѣ кажется, что національность той страны, въ которой сочинитель родился и воспитывался, всегда будетъ проглядывать въ его сочиненіяхъ, живи онъ даже въ чужой странѣ и пиши на чужомъ языкѣ. Примѣръ тому: Гендель, Глюкъ, Моцартъ и др. Но существуетъ преднамѣренное національное творчество (нынѣ въ ходу). Оно очень интересно, но, на мой взглядъ, не можетъ претендовать на всеобщее сочувствіе; оно можетъ возбуждать лишь этнографическій интересъ“.

Самъ А. Г. иногда, впрочемъ, пытался вводить такой преднамѣренный національный колоритъ, какъ напримѣръ русскій или же восточный въ общемъ смыслѣ, какъ понимается восточная музыка вообще европейцами. Что касается до русскаго колорита, то онъ ему давался столь же мало, какъ и Сѣрову и все созданное въ этомъ родѣ отзывается большой искусственностью; зато въ изображеніи отвлеченнаго, въ сущности не имѣющаго опредѣленной національности, музыкальнаго востока, онъ показалъ себя такимъ же первоклассным мастеромъ, какъ и Глинка, хотя, впрочемъ, совершенно независимо отъ послѣдняго. А. Г. Рубинштейнъ въ композиціи былъ, прежде всего, европейцемъ, но въ то же время европейцемъ русскимъ, ибо въ его музыкальномъ творчествѣ проявляется важная особенность, свойственная русскому искусству, заключающаяся въ той пластичности художественнаго реализма, который особенно свойственъ русскимъ художникамъ во всѣхъ отрасляхъ искусства. Когда онъ писалъ свои сочиненія, не задаваясь національной русской окраской, то былъ несравненно болѣе русскимъ композиторомъ, нежели въ сочиненіяхъ на русскія темы, которыя всѣ отзываются не истиннымъ національнымъ духомъ, а искусственной ему подражательностью.

Въ фортепіанной литературѣ очень многія сочиненія А. Г. Рубинштейна занимаютъ мѣсто наряду съ произведеніями наиболѣе выдающихся композиторовъ для этого инструмента, но, кромѣ того, онъ очень много написалъ симфонической и камерной музыки. Въ первой, къ лучшимъ произведеніямъ его нужно отнести вторую изъ 6-ти его симфоній, названную имъ „Океанъ“. Впрочемъ, это относится къ первоначальной редакціи этого сочиненія, когда оно состояло изъ обычныхъ четырехъ частей. Затѣмъ слѣдуетъ назвать его превосходныя музыкальныя картины для оркестра, какъ напримѣръ: „Иванъ Грозный“ и „Донъ-Кихотъ“. Въ камерной музыкѣ, можно назвать достигшія величайшей популярности: сонату для фортепіано съ віолончелью D-moll и фортепіанное тріо B-dur. Имъ также написано много оперъ, большею частью на нѣмецкіе тексты, а также и на русскіе. Изъ нѣмецкихъ оперъ наибольшій интересъ представляютъ: „Маккавеи“, „Фераморсъ“ и „Суламитъ“, а изъ русскихъ: „Демонъ“ (1875), принадлежащій къ числу самыхъ

популярныхъ русскихъ оперъ. Въ ней, между прочимъ, значительную роль играетъ восточный колоритъ, всегда ему необыкновенно удававшійся. Главныя лица оперы, Демонъ и Тамара имѣютъ общеевропейскую окраску, но въ эпизодическихъ, бытовыхъ сценахъ, восточный колоритъ занимаетъ весьма важное мѣсто. Другія оперы на русскіе тексты удались композитору несравненно менѣе, главнымъ образомъ потому, что онъ пытался придать музыкѣ русскую національную окраску, что ему почти никогда не удавалось. Къ такимъ операмъ, не считая раннихъ юношескихъ опытовъ, принадлежатъ: „Купецъ Калашниковъ“, на сюжетъ Лермонтова и „Горюша“, на сюжетъ и либретто Аверкіева. Кромѣ того, А. Г. Губинштейномъ былъ написанъ еще цѣлый рядъ, такъ называемыхъ „духовныхъ оперъ“, которыя можно назвать ораторіями, предназначенными для сценическаго исполненія. Всѣ духовныя оперы написаны на нѣмецкіе тексты и наибольшей популярностью изъ нихъ пользуется „Вавилонское столпотвореніе“, едва ли не единственная, неоднократно исполнявшаяся въ Россіи. Къ числу духовныхъ оперъ принадлежатъ еще „Потерянный рай“, на текстъ по Мильтону, „Моисей“ и „Христосъ“; послѣднія двѣ оперы не могли быть исполнены въ Россіи по цензурнымъ условіямъ. Балетъ „Виноградная лоза“ не имѣлъ никакого успѣха и исполнялся въ немногихъ мѣстахъ.

Кромѣ того, А. Г. Рубинштейномъ написаны болѣе 150 романсовъ нѣмецкихъ и русскихъ, и многіе изъ нихъ пользуются огромною извѣстностью. Особенной оригинальностью и красотой отличаются 12 персидскихъ пѣсенъ, на нѣмецкій текстъ Боденштедта, изданныя и въ русскомъ переводѣ Чайковскаго.

Вообще, многосторонняя и огромная по количеству композиторская дѣятельность А. Г. Рубинштейна, заключая въ себѣ много первоклассныхъ произведеній, не имѣла большого вліянія на ходъ развитія русской музыки, потому что самъ композиторъ держался въ сторонѣ отъ русскаго музыкальнаго движенія и былъ всегда просвѣщеннымъ европейцемъ, хотя оставался въ то же время русскимъ. Главной же причиной незначительности вліянія великаго артиста объясняется тѣмъ, что онъ самъ былъ продолжателемъ извѣстнаго направленія въ нѣмецкой музыкальной школѣ, а потому и родственные ему по таланту русскіе композиторы, скорѣе могутъ быть названы продожателями тѣхъ же нѣмецкихъ композиторовъ, по стопамъ какихъ они шли наряду съ нимъ.

Зато дѣятельность А. Г. имѣла огромное, рѣшающее значеніе въ томъ поворотѣ русской музыкальной школы, который обусловливался, главнымъ образомъ, его артистическимъ вліяніемъ въ дѣлѣ насажденія въ Россіи западной музыкальной теоретической науки. Но эту заслугу съ нимъ дѣлитъ его братъ, а потому мы о ней будемъ говорить позднѣе.

Николай Григорьевичъ Рубинштейнъ родился въ Москвѣ

2 іюня 1835 года и съ 4-хъ лѣтняго возраста началъ учиться игрѣ на фортепіано, подъ руководствомъ матери. Въ 1844 году онъ отправился съ нею и старшимъ братомъ въ Берлинъ, гдѣ оба брата учились теоріи музыки у Дэна, а Николай, кромѣ того, бралъ уроки фортепіанной игры у извѣстнаго Теодора Куллака. Послѣ смерти мужа, мать съ младшимъ сыномъ въ 1846 году вернулась въ Россію и мальчикъ впродолженіе двухъ лѣтъ былъ еще ученикомъ Виллуана, чѣмъ его музыкальное образованіе и окончилось. Задумавши поступить въ Московскій университетъ, онъ подготовился самъ, безъ посторонней помощи и въ 1851 году былъ принятъ въ университетъ, гдѣ и окончилъ курсъ по юридическому факультету въ 1855 году. Вслѣдъ затѣмъ онъ женился и на нѣкоторое время отказался отъ публичной артистической дѣятельности, ибо далъ такое обязательство семейству своей жены, принадлежавшему къ старинному дворянству. Но, въ то же самое время онъ давалъ огромное количество фортепіанныхъ уроковъ, а въ свободные часы много читалъ о музыкѣ и вообще сосредоточивался на своемъ внутреннемъ музыкальномъ развитіи. Бракъ оказался несчастливымъ и супруги въ 1858 году разстались, послѣ чего Николай Григорьевичъ снова вернулся къ артистической дѣятельности и съ огромнымъ успѣхомъ выступалъ въ концертахъ въ Россіи и за границей. Онъ съ самаго начала принималъ участіе въ обсужденіи устройства Музыкальнаго Общества въ Россіи и въ 1860 году сталъ во главѣ его московскаго отдѣленія, которому и посвятилъ съ тѣхъ поръ почти всю остальную дѣятельность. Держась совершенно одинаковыхъ со своимъ братомъ воззрѣній на необходимость введенія въ Россіи заподноевропейскаго музыкальнаго образованія, онъ неуклонно преслѣдовалъ эту цѣль до конца своей жизни. Первоначальные классы теоріи музыки и нѣкоторые другіе были имъ устроены въ Москвѣ съ самаго начала существованія Музыкальнаго Общества, а съ 1863 года онъ взялъ на себя преподаваніе въ этихъ классахъ фортепіанной игры и теоріи музыки. Въ 1866 году была открыта Московская консерваторія и онъ сдѣлался ея директоромъ, оставшись въ этой должности до конца жизни. Московская консерваторія имѣла такой же блестящій составъ преподавателей, какъ и Петербургская, ибо съ самаго начала въ число ея профессоровъ вошли: Фердинандъ Лаубъ (скрипка), Бернгардъ Коссманъ (віолончель), а по фортепіано — самъ Николай Григорьевичъ и, кромѣ того: Антонъ Доръ, Іосифъ Вѣнявскій (одно полугодіе) и Карлъ Клиндвортъ. Преподавателями теоріи музыки были приглашены: П. И. Чайковскій, только что окончившій курсъ Петербургской консерваторіи, а позже Г. А. Ларошъ и Н. А. Губертъ, окончившіе курсъ тамъ же. Концерты Музыкальнаго Общества въ Москвѣ, подъ управленіемъ Николая Григорьевича пользовались огром-

нымъ успѣхомъ и къ концу его жизни достигли высшей степени своего процвѣтанія.

Посвятивши всѣ свои силы и способности Русскому Музыкальному Обществу и консерваторіи, Николай Григорьевичъ совсѣмъ почти отказался отъ личной артистической карьеры, давая только одинъ концертъ въ свою пользу въ Москвѣ и выступая въ симфоническихъ и камерныхъ собраніяхъ Общества и разныхъ благотворительныхъ концертахъ. Уму и громадной его энергіи дѣло прочнаго насажденія музыкальнаго образованія въ Россіи обязано чрезвычайно многимъ, ибо въ этомъ отношеніи онъ оказывалъ свое вліяніе не только на одну Москву, но и на Петербургъ. Въ 1877—78 годахъ онъ совершилъ большую концертную поѣздку по Россіи, давая концерты въ пользу Краснаго Креста и собравъ такимъ образомъ болѣе 35 тысячъ рублей. Въ томъ же 1878 году Н. Г. явился делегатомъ русскаго музыкальнаго отдѣла на Парижской Всемірной выставкѣ и серія концертовъ изъ сочиненій русскихъ композиторовъ подъ его управленіемъ имѣла огромнѣйшій успѣхъ, даже почти небывалый для концертовъ подобнаго рода. На этихъ концертахъ онъ и самъ, послѣ многолѣтняго перерыва, выступилъ передъ европейской публикой піанистомъ съ громаднѣйшимъ успѣхомъ, вызвавшимъ самыя лестныя предложенія на концертныя турнэ со стороны разныхъ антрепренеровъ, но онъ всѣ эти предложенія отклонилъ. Съ самаго начала 1880 года Николай Григорьевичъ почувствовалъ неопредѣленное недомоганіе, которое принимало все болѣе тяжелыя формы, что однако не заставило его нисколько уменьшить свою дѣятельность по консерваторіи и по концертамъ Общества. Въ концѣ 1880 года общее недомоганіе смѣнилось жестокими внутренними болями, неподдававшимися никакому леченію. Но его энергія была такъ велика, что въ половинѣ января онъ еще отправился въ Петербургъ, исполняя обѣщаніе принять участіе въ одномъ благотворительномъ концертѣ, и тамъ въ послѣдній разъ выступилъ передъ публикой на концертной эстрадѣ. Наконецъ, московскіе врачи, съ профессоромъ Захарьинымъ во главѣ, предписали ему отправиться на югъ Европы и онъ выѣхалъ въ ночь на 1-е марта, но съ большими мученіями доѣхалъ только до Парижа, гдѣ и скончался 11 марта 1881 года 45 лѣтъ отъ рожденія. Тѣло почившаго было привезено въ Москву и погребеніе на кладбищѣ Данилова монастыря совершилось съ небывалой въ Москвѣ торжественностью; расходы погребенія принялъ на себя городъ.

Безвременная и неожиданная для окружающихъ кончина Н. Г. Рубинштейна на нѣкоторое время очень тяжело отозвалась на созданныхъ имъ въ Москвѣ учрежденіяхъ: симфоническихъ концертахъ Русскаго Музыкальнаго Общества и консерваторіи, неуспѣвшихъ, казалось, достаточно окрѣпнуть подъ его энергичнымъ руководительствомъ. Но сѣмена заложенныя

въ основу этихъ учрежденій оказались достаточно прочными и нѣкоторое время спустя нормальная ихъ жизнь пошла своимъ путемъ.

Велики заслуги братьевъ Рубинштейновъ передъ искусствомъ вообще, а передъ русскимъ въ особенности. До учрежденія Русскаго Музыкальнаго Общества и консерваторіи Московской и Петербургской, русское музыкальное развитіе двигалось впередъ неровными шагами, ибо во главѣ движенія стояли недостаточно близкіе къ дѣлу люди, неспеціалисты, иногда впрочемъ очень богато одаренные. Каждый изъ нихъ дѣйствовалъ на поприщѣ своихъ личныхъ воззрѣній на музыкальное искусство, а потому и движеніе, складываясь изъ дѣятельности лицъ, относившихся совершенно субъективно къ своему дѣлу, развивалось неувѣренно, не по прямой линіи впередъ. Только Глинкѣ, благодаря его геніальности, удалось создать въ русской музыкѣ нѣчто всестороннее и многообъемлющее; что же касается его преемниковъ и послѣдователей, то не смотря на ихъ богатую даровитость, никто изъ нихъ не имѣлъ генія своего великаго предшественника, а потому ихъ дѣятельность отзывалась односторонностью, соотвѣтствовавшей особенностямъ таланта каждаго въ отдѣльности. Дилетантизмъ, хотя бы просвѣщенный и даровитый, не могъ дать твердое направленіе русской музыкѣ; для этого должны были выступить на сцену люди, прошедшіе серьезную и всестороннюю музыкальную школу. Раньше этого не могло быть, потому что въ Россіи негдѣ было музыкантамъ учиться, а никакая иностранная школа не можетъ вполнѣ замѣнить школы національной. По отношенію къ русской музыкѣ, главной заслугой братьевъ Рубинштейновъ мы считаемъ созданіе такой школы, которая положила конецъ главенству дилетантизма въ русской музыкѣ и уже подготовила длинный рядъ крупныхъ дѣятелей на поприщѣ русскаго искусства, среди которыхъ оно и развивается въ настоящее время вполнѣ органически, безъ неувѣренныхъ исканій и попытокъ. Какіе бы дѣятели ни явились позже, но заслуга первыхъ иниціаторовъ, давшихъ русской музыкѣ незыблемую основу въ видѣ серьезнаго музыкальнаго образованія, никогда не должна быть забыта. Если первое основное начало дѣлу положилъ старшій братъ, то младшему принадлежитъ заслуга его полнаго устройства и закрѣпленія. Впрочемъ, въ этомъ случаѣ братьевъ раздѣлить трудно, ибо они дѣйствовали совершенно единомысленно, и если у одного изъ нихъ жизненныя обстоятельства сложились такъ, что онъ долженъ былъ отдаться, главнымъ образомъ, своей личной артистической карьерѣ, то это не уменьшаетъ его заслугъ, ибо даже среди этой личной дѣятельности онъ постоянно оказывалъ содѣйствіе русскому музыкальному дѣлу силой своего могущественнаго таланта и нравственной поддержки. Что же касается младшаго брата, то всѣ его 20 лѣтъ жизни, протекшія со вре-

мени учрежденія Русскаго Музыкальнаго Общества, были посвящены безраздѣльно дѣлу русскаго музыкальнаго образованія и Москва можетъ съ гордостью вспоминать имя великаго артиста, принадлежавшаго ей, а вмѣстѣ съ ней и всей Россіи отъ колыбели и до могилы.

Братья Рубинштейны, кромѣ ихъ руководящей дѣятельности по Музыкальному Обществу и консерваторіямъ, были также профессорами фортепіанной игры и дирижерами симфоническихъ концертовъ.

До открытія дѣйствій Музыкальнаго Общества въ Россіи спеціально концертныхъ дирижеровъ не было, симфоническіе концерты были большой рѣдкостью и спеціально посвящать себя этой дѣятельности не было возможности. Такимъ образомъ первыми спеціально концертными дирижерами явились два брата Рубинштейны и нѣсколько позже М. А. Балакиревъ. А. Г. Рубинштейнъ относился къ дирижерству вообще очень поверхностно, не видя въ этомъ особенно крупной задачи для артистической дѣятельности. У него, вообще, проглядывало какое-то пренебреженіе къ оркестру, хотя онъ написалъ много симфоническихъ сочиненій и оперъ. Въ этихъ самыхъ сочиненіяхъ рѣшительно не замѣтно заботливости относительно какихъ либо деталей или эффектовъ инструментовки и сами композиціи нерѣдко страдаютъ большими недостатками въ этомъ отношеніи, не исключая даже такой популярной оперы, какъ напримѣръ, „Демонъ“. Въ дирижерствѣ онъ довольствовался только самыми общими указаніями, не входя ни въ какія детали оттѣнковъ исполненія. Конечно, огромная талантливость его артистической натуры сказывалась и въ управленіи оркестромъ, хотя скорѣе въ отдѣльныхъ случайныхъ моментахъ, нежели въ цѣльности замысла; техникой дирижерства онъ совсѣмъ не владѣлъ. Несравненно даровитѣе въ этомъ отношеніи былъ Н. Г. Рубинштейнъ, хотя и онъ въ техническихъ пріемахъ дирижерства не поднялся особенно высоко, не придавая этимъ пріемамъ значенія. Но, тѣмъ не менѣе, въ композиціяхъ, которыя онъ особенно цѣнилъ, ему удавалось достигать высоты, доступной, развѣ, самымъ первокласснымъ капельмейстерамъ. Впрочемъ, ему некогда было заняться особенно развитіемъ своего огромнаго капельмейстерскаго таланта, ибо онъ слишкомъ былъ занятъ нетолько по консерваторіи и по концертамъ, но и по общему направленію дѣлъ Музыкальнаго Общества. Соблюдая, въ качествѣ администратора Общества строжайшую экономію во всѣхъ расходахъ, онъ ограничивалъ количество репетицій, дѣлая, по большей части, для симфоническихъ концертовъ не болѣе двухъ. Въ этомъ отношеніи въ качествѣ администратора, онъ чрезвычайно стѣснялъ себя, какъ артиста. Но у него былъ несравненный даръ вдохновлять свой оркестръ и превращать его дѣйствительно въ превосходное артистическое цѣлое, послушно исполнявшее его намѣренія.

Тѣ кто слышали, напримѣръ 5-ую или 9-ую симфонію Бетховена подъ его управленіемъ, едва ли услышатъ подобное исполненіе отъ кого-бы то ни было. Хотя онъ никогда не гнался за тщательной изысканностью отдѣлки деталей, но въ художественномъ пониманіи цѣлаго и въ умѣньи передать это пониманіе оркестру въ излюбленныхъ имъ сочиненіяхъ онъ едва-ли имѣлъ равнаго. Точно также и въ исполненіи большинства сочиненій Чайковскаго, талантъ котораго онъ чрезвычайно цѣнилъ, съ нимъ было трудно сравниться. Если бы не административныя заботы, поглащавшія, къ сожалѣнію, большую часть его времени, то онъ, вѣроятно, сдѣлался бы однимъ изъ первоклассѣйшихъ капельмейстеровъ. Между прочимъ, его одно время тянуло къ дирижерству въ оперѣ и въ половинѣ 60-хъ годовъ онъ употребилъ всѣ зависящія отъ него средства, чтобы попасть въ Большой театръ даже не въ качествѣ главнаго капельмейстера, а хотя бы помощникомъ и безъ жалованья. Всѣ его усилія однако остались тщетными и ему отказали даже въ пробныхъ спектакляхъ, о чемъ онъ усиленно хлопоталъ. Позже, сдѣлавшись директоромъ консерваторіи, онъ пересталъ объ этомъ мечтать, ибо считалъ невозможнымъ совмѣщеніе обязанностей директора консерваторіи и дирижера оперной сцены.

По отношенію къ преподаванію игры на фортепіано, оба брата много потрудились, хотя старшему пришлось этимъ заниматься сравнительно гораздо меньше, такъ какъ съ 1867 по 1887 гг. онъ стоялъ въ сторонѣ отъ консерваторіи. У обоихъ братьевъ собственно не было какой либо опредѣленной методы преподаванія; оба они были надѣлены такими огромными виртуозными талантами, что ихъ учителямъ съ ними было немного дѣла; достаточно того факта, что оба они окончили свое обученіе фортепіанной игрѣ въ 12—13-лѣтнемъ возрастѣ и дальнѣйшее развитіе продолжали уже самостоятельно. Такимъ образомъ, они не прошли того долгаго, труднаго пути, какимъ развиваются обыкновенные піанисты и, подобно Листу, были, главнымъ образомъ, учениками самихъ себя. Не пройдя какого либо методическаго пути развитія, они не умѣли указать его и другимъ, и сами, въ особенности А. Г. Рубинштейнъ, не считали себя настоящими педагогами, но въ то же время сознавали, что многое могутъ показать собственнымъ примѣромъ и разъясненіями. А. Г. Рубинштейнъ старался каждую піесу объяснить учащимся въ видѣ образныхъ представленій, давая болѣе или менѣе опредѣленную программу каждому сочиненію и затѣмъ послѣ такого программнаго объясненія, играя его учащимся. Н. Г. Рубинштейнъ, напротивъ, никогда почти не обращался къ программному толкованію того или другого произведенія, но дѣлалъ тщательный анализъ, въ особенности гармоническій, на основаніи котораго указывалъ различные пріемы исполненія, иногда чрезвычайно тонкіе и своеобразные. Иногда онъ задавалъ сдѣлать формальный анализъ заданной піесы самимъ учащимся

и затѣмъ поправлялъ и дополнялъ его собственными указаніями. Такія указанія, а также собственное исполненіе всего, что проходилось въ классѣ, очень вліяло на общее музыкальное развитіе учащихся и съ этой стороны Н. Г. Рубинштейнъ былъ превосходнымъ, незамѣнимымъ преподавателемъ. У обоихъ братьевъ были болѣе или менѣе выдающіеся ученики и преимущественно у второго изъ нихъ, но объ этихъ ученикахъ мы будемъ говорить по поводу результатовъ дѣятельности Петербургской и Московской консерваторій.

ГЛАВА IX.

Новая русская школа.

Въ послѣдніе годы пребыванія Глинки въ Россіи, около него сгруппировался кружокъ молодыхъ энтузіастовъ, горячо преданныхъ музыкѣ. Къ этому кружку, между прочимъ, принадлежали: А. Н. Сѣровъ, М. А. Балакиревъ и В. В. Стасовъ. Сѣровъ былъ старшимъ изъ нихъ и о его дѣятельности говорилось уже выше. Послѣ смерти Глинки въ 1857 году началъ зарождаться новый кружокъ, центромъ котораго сдѣлался М. А. Балакиревъ, ставшій во главѣ новаго движенія.

Милій Алексѣевичъ Балакиревъ родился 21 декабря 1836 года въ Нижнемъ-Новгородѣ и общее образованіе закончилъ въ Казанскомъ университетѣ. Первые уроки музыки онъ получилъ отъ своей матери, а потомъ нѣкоторое время учился у А. И. Дюбюка въ Москвѣ; въ дальнѣйшемъ развитіи онъ былъ уже во всемъ обязанъ самому себѣ. Довольно большое значеніе въ этомъ развитіи имѣло знакомство съ Улыбышевымъ, богатымъ любителемъ музыки, авторомъ знаменитой въ свое время „Біографіи Моцарта“, написанной по французски и потомъ переведенной едва ли не на всѣ европейскіе языки и послѣ всего на русскій. Писалась эта книга по французски вѣроятно потому, что въ то время, въ началѣ 40-хъ годовъ, въ Россіи для подобной книги не было читателей и она могла бы погибнуть безслѣдно.

М. А. Балакиревъ въ юные годы живалъ иногда въ имѣніи Улыбышева въ Нижегородской губерніи, владѣлецъ котораго имѣлъ отличную музыкальную библіотеку и, кромѣ того, собственный оркестръ. То и другое было въ высшей степени полезно молодому музыканту, ибо, пользуясь библіотекой, онъ пріобрѣлъ обширное знакомство съ музыкальной литературой, а занимаясь съ оркестромъ, онъ, подобно Глинкѣ, на практикѣ изучалъ инструментовку. Склонный къ анализу умъ помогъ М. А. изъ знакомства съ музыкальной литературой вывести самостоятельное теоретическое пониманіе музыки, хотя, быть

можетъ, и не совсѣмъ полное, а въ особенности не совсѣмъ законченное. Въ 1855 году М. А. переселился въ Петербургъ, гдѣ вскорѣ познакомился съ Глинкой, съ большими симпатіями отнесшимся къ его блестящему музыкальному дарованію. Въ это время М. А. Балакиревъ былъ уже отличнымъ піанистомъ и съ большимъ успѣхомъ выступалъ въ публичныхъ концертахъ, въ программы которыхъ входили и собственныя сочиненія молодого виртуоза. Вскорѣ онъ пріобрѣлъ въ Петербургѣ значительную извѣстность и послѣ смерти Глинки сдѣлался центромъ, вокругъ котораго начали группироваться молодые таланты изъ интеллигентныхъ круговъ общества, чрезвычайно серьезно относившіеся къ искусству. Такъ какъ Балакиревъ занимался преподаваніемъ музыки, то эти молодые люди обращались къ нему большею частью за уроками, но вскорѣ уроки превращались въ дружескія отношенія и совмѣстную работу надъ композиціей. Въ числѣ этихъ молодыхъ талантовъ были: Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргскій, а нѣсколько позже Н. А. Римскій-Корсаковъ и А. П. Бородинъ. По своему музыкальному опыту и знанію литературы М. А. Балакиревъ далеко превосходилъ своихъ друзей, а потому естественнымъ образомъ на него выпала руководящая роль въ кружкѣ. Собственно это былъ кружокъ представителей просвѣщеннаго музыкальнаго дилетантизма, высоко ставившій идеалы искусства, но не вполнѣ владѣвшій его техникой. Они глубоко чтили родоначальника русской музыки Глинку и прежде всего стремились идти по проложенному имъ пути. Кромѣ того, въ новой и новѣйшей музыкѣ члены кружка чувствовали тяготѣніе къ Шуману, а также къ Берліозу и Листу, но не къ Вагнеру, у котораго они, вмѣстѣ съ Даргомыжскимъ, признавали вѣрными и достойными вниманія только его идеи музыкальной реформы. Съ начала 60 годовъ къ составу кружка примкнулъ и Даргомыжскій, умѣвшій оцѣнить блестящіе таланты его представителей.

Въ 1862 году Балакиревъ, вмѣстѣ съ Г. А. Ломакинымъ, основалъ въ Петербургѣ „Безплатную Музыкальную школу“, а также и „Концерты Безплатной Школы“, которыми самъ и дирижировалъ. Въ противоположность программамъ концертовъ Музыкальнаго Общества, гдѣ первенствующее мѣсто занимали произведенія классической музыки, въ концертахъ Безплатной Школы исполняли преимущественно произведенія русскихъ композиторовъ, въ томъ числѣ членовъ Балакиревскаго кружка, а также композиціи Берліоза и Листа.

Въ 1867 году, когда А. Г. Рубинштейнъ уѣхалъ за границу, дирижеромъ по его же указанію былъ приглашенъ М. А. Балакиревъ, но послѣдній оставался на этомъ мѣстѣ только два сезона. Въ 1883—1895 гг. Балакиревъ управлялъ Придворной Пѣвческой капеллой и произвелъ коренныя реформы въ ея устройствѣ, превративши капеллу въ крупное учебно-музыкальное учрежденіе, съ очень широко поставленнымъ преподаваніемъ

игры на оркестровыхъ инструментахъ и теоріи музыки. Выйдя въ 1895 году въ отставку, М. А. Балакиревъ живетъ съ того времени въ Петербургѣ, занимаясь только композиціей. Впродолженіе 50-ти лѣтней музыкальной дѣятельности имъ было написано довольно много сочиненій, важнѣйшими изъ которыхъ слѣдуетъ считать: симфоническую поэму „Тамара“, музыку къ „Королю Лиру“, увертюру „Русь“, симфонію для большого оркестра и др. оркестровыя піесы. Изъ фортепіанныхъ сочиненій наиболѣе выдается фантазія „Исламей“ и нѣкоторыя сочиненія менѣе значительныхъ размѣровъ. Кромѣ того, онъ написалъ большое количество романсовъ, многіе изъ которыхъ отличаются первоклассными достоинствами. Одной изъ важнѣйшихъ работъ Балакирева нужно считать выпущенный имъ въ 1866 году „Сборникъ 40 русскихъ народныхъ пѣсенъ“, представляющій чрезвычайно строгій подборъ превосходныхъ мелодій изъ народной музыки. Гармонизацію большинства нумеровъ этого сборника можно считать поворотнымъ пунктомъ въ пріемахъ обработки русскихъ національныхъ мелодій, ибо здѣсь впервые съ большой послѣдовательностью былъ приведенъ въ гармонизаціи принципъ діатонизма русской музыки, теоретически установленный кн. Одоевскимъ.

Модестъ Петровичъ Мусоргскій родился 16 марта 1839 года въ Псковской губ. въ имѣніи своихъ родителей. Получивши хорошую домашнюю подготовку, въ томъ числѣ и по музыкѣ, Мусоргскій былъ потомъ отданъ въ Петербургъ, сначала въ Петропавловское училище, а потомъ въ Школу Гвардейскихъ подпрапорщиковъ, гдѣ окончилъ курсъ въ 1856 г. и былъ выпущенъ офицеромъ въ гвардію. Все это время онъ бралъ уроки фортепіано у извѣстнаго педагога Герке, бывшаго потомъ профессоромъ консерваторіи, и подъ его руководствомъ самъ сдѣлался хорошимъ піанистомъ. Сочинять музыку онъ началъ съ дѣтскихъ лѣтъ, еще не имѣя никакихъ теоретическихъ свѣдѣній. Въ 1857 году его учителемъ по теоріи музыки сдѣлался М. А. Балакиревъ, который передалъ ему общія практическія свѣдѣнія по композиціи, какія самъ извлекъ изъ знакомства съ музыкальной литературой. Впрочемъ, уроки эти вскорѣ превратились въ дружескія отношенія и въ совмѣстную работу надъ музыкой, причемъ М. А. Балакиревъ, какъ несравненно болѣе опытный въ этомъ дѣлѣ, игралъ роль авторитетнаго критика. Мусоргскій сочинялъ очень усердно, но, совсѣмъ не владѣя техникой композиціи, писалъ съ большимъ трудомъ. Знакомство съ Даргомыжскимъ, начало котораго относится къ 1859 году, имѣло большое значеніе для Мусоргскаго, ибо онъ увлекся принципомъ исканія правды въ звукахъ, который Даргомыжскій проповѣдывалъ скорѣе въ видѣ отвлеченнаго тезиса, нежели чего либо опредѣленнаго. Въ той формѣ, какъ исповѣдывалъ этотъ принципъ Даргомыжскій, онъ имѣлъ слишкомъ дилетантскій характеръ, ибо всякій композиторъ, пишущій на данный текстъ

или сюжетъ, всегда ищетъ правды въ звукахъ, т. е. вѣрной передачи содержанія избраннаго текста или сюжета, но композиторъ, владѣющій техникой своего искусства, не забываетъ о томъ, что оно также имѣетъ свои права и что на ряду съ формой поэтическаго произведенія, существуютъ также условія и музыкальной формы, безъ чего музыка должна утратить логическую связь и послѣдовательность развитія. Дилетантизмъ въ данномъ случаѣ заключался въ отрицаніи всякихъ условностей музыкальной формы, но для музыканта, подготовленнаго хорошей школой, условностей формы не существуетъ, въ особенности въ драматической композиціи, ибо формы эти такъ податливы и гибки, что ихъ можно разнообразить до безконечности, не впадая въ безформенность. Въ сущности, ни одна истинно музыкальная натура не въ состояніи приложить къ музыкѣ во всей полнотѣ принципъ Даргомыжскаго, усвоенный Мусоргскимъ съ пылкостью молодого таланта, ищущаго новыхъ путей въ искусствѣ. Самъ Даргомыжскій на практикѣ слѣдовалъ своему принципу лишь въ деталяхъ сочиненія, ибо талантъ не позволялъ ему примѣнить его во всей полнотѣ. Мусоргскій былъ, пожалуй, натурой болѣе богатой, нежели Даргомыжскій и, во всякомъ случаѣ, его художественный кругозоръ былъ шире, но, увлекшись соблазнительнымъ принципомъ, онъ по убѣжденію не обращалъ вниманія на развитіе своей композиторской техники, считая это дѣломъ рутины. Въ этомъ заключался, пожалуй, трагизмъ существованія Мусоргскаго, котораго природный талантъ влекъ въ сторону музыкальной красоты, а разсудочно выработанныя воззрѣнія заставляли относиться къ этой красотѣ чуть не съ презрѣніемъ. Такая раздвоенность сопровождала всю дѣятельность Мусоргскаго, хотя въ концѣ ея видимо начинали побѣждать чисто музыкальныя тенденціи.

Къ этому примѣшалась еще и другая сторона развитія Мусоргскаго; по рожденію своему онъ принадлежалъ къ старинному дворянству, воспитаніе получилъ свѣтское и самостоятельную жизнь началъ офицеромъ Преображенскаго полка, блиставшимъ въ обществѣ своимъ умомъ и талантами. При отзывчивости натуры Мусоргскаго, на него оказала сильное вліяніе тогдашняя русская литература, во главѣ которой стояла редакція „Современника“. Эти вліянія, а отчасти и недостаточность матеріальнаго обезпеченія, заставили его покинуть службу въ гвардіи, требующую большихъ средствъ, и поступить чиновникомъ въ инженерное управленіе. Значительное вліяніе на Мусоргскаго имѣла также струя народничества, получившая тогда большую силу въ литературѣ. Мусоргскому народъ былъ знакомъ не теоретически, не по книжкамъ, а изъ самой жизни, ибо онъ провелъ дѣтскіе годы въ деревнѣ, которую потомъ навѣщалъ въ годы ученія въ каникулярное время, и въ его отзывчивой душѣ идеалы народниковъ оставили глубокій слѣдъ.

Эти различныя ступени умственнаго и нравственнаго развитія отзывались и на музыкальной дѣятельности Мусоргскаго, который въ юные годы увлекался мыслію сочиненія оперы на чудовищно-романтическій сюжетъ „Гана Исландца" Виктора Гюго; потомъ, въ зрѣлые годы, онъ увлекался сюжетомъ романа Флобера „Саламбо" и даже довольно много написалъ изъ этой оперы, но оставилъ ее и значительной частью написаннаго воспользовался впослѣдствіи для нѣкоторыхъ изъ своихъ позднѣйшихъ сочиненій, въ томъ числѣ и для „Бориса Годунова". Очень видное мѣсто въ его композиторской дѣятельности занимаютъ небольшія вокальныя піесы, изъ которыхъ лишь немногія могутъ быть названы романсами въ общемъ смыслѣ этого слова. Большинство этихъ піесъ представляетъ собою скорѣе небольшія музыкальныя картинки весьма разнообразнаго содержанія, чрезвычайно оригинальныя по замыслу и выполненію. Мусоргскій вообще владѣлъ большимъ богатствомъ фантазіи, а въ музыкѣ стремился, главнымъ образомъ, къ живой, сильной изобразительности, часто совсѣмъ пренебрегая звуковой красотой ради достиженія наибольшей силы выраженія. Между его сочиненіями главное мѣсто занимаютъ двѣ оперы: „Борисъ Годуновъ" и „Хованщина"; послѣдняя была окончена и оркестрована послѣ его смерти Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ. „Борисъ Годуновъ" былъ поставленъ въ Петербургѣ на сценѣ Маріинскаго театра въ январѣ 1874 года. Появленіе этого произведенія вызвало очень противорѣчивые отзывы, доходившіе до крайностей восхваленія и порицанія. Въ публикѣ опера имѣла большой успѣхъ и вначалѣ давалась очень часто, но всетаки не особенно долго удержалась на сценѣ; теперь „Борисъ Годуновъ" дается въ Петербургѣ и Москвѣ, но рѣдко. Въ позднѣйшее время Н. А. Римскій-Корсаковъ тщательно проредактировалъ всю композицію, исправивъ довольно многочисленныя шероховатости, сдѣлавъ нѣкоторыя сокращенія и вновь переинструментовавъ ее. Въ этомъ видѣ клавираусцугъ оперы былъ вновь изданъ въ 1896 году, но кто хочетъ ознакомиться съ подлиннымъ произведеніемъ Мусоргскаго, тому всетаки слѣдуетъ обращаться къ первоначальному изданію, вышедшему еще при жизни композитора.

Вторая опера „Хованщина" занимала Мусоргскаго въ послѣдніе годы его жизни. Онъ писалъ ее медленно, съ большимъ трудомъ, дѣлая крупныя измѣненія въ общемъ планѣ сюжета уже во время сочиненія музыки, что сильно повредило ея содержанію въ цѣломъ, не имѣющемъ достаточной связности и послѣдовательности въ развитіи. Императорскія сцены отказали „Хованщинѣ" въ постановкѣ и она съ тѣхъ поръ дается, впрочемъ довольно рѣдко, на частныхъ сценахъ обѣихъ столицъ и въ провинціи. Хотя это произведеніе дѣйствительно страдаетъ большими недостатками, какъ въ своемъ общемъ содержаніи, такъ и въ частностяхъ, въ которыхъ замѣчаются

недостатки композиторской техники, но въ немъ имѣются и крупныя достоинства, которыя, быть можетъ, еще дадутъ ему со временемъ то мѣсто, какого оно заслуживаетъ по своимъ качествамъ. Но во всякомъ случаѣ „Борисъ Годуновъ“ останется главнымъ произведеніемъ Мусоргскаго, какъ по богатству музыки, такъ и по сильному реализму выраженія, особенно въ народныхъ сценахъ и въ сценѣ въ корчмѣ.

Изъ инструментальныхъ композицій Мусоргскаго особенное значеніе имѣетъ фантазія „Ночь на Лысой горѣ“, инструментованная Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ. Это чрезвычайно эффектное симфоническое произведеніе, очень своеобразное и во многихъ частяхъ отличающееся замѣчательной красотой музыки. Кромѣ того, у него имѣются еще: интермеццо и скерцо для оркестра, также весьма достойныя вниманія, въ особенности первое изъ нихъ.

Неоконченными остались наброски сценъ изъ „Женитьбы“ Гоголя и оперы на сюжетъ „Сорочинской ярмарки“, его же. Сцены изъ „Женитьбы“ писались во время первыхъ увлеченій проповѣдью Даргомыжскаго о музыкальной правдѣ и Мусоргскій самъ потомъ призналъ несостоятельность этихъ опытовъ. Изъ „Сорочинской ярмарки“ было написано немного и главная часть изъ этого дала матеріалъ для фантазіи „Ночь на Лысой горѣ“.

Мусоргскій въ послѣдніе годы жизни сталъ, кажется, сознавать ложность своего пренебреженія техническими средствами музыки, но онъ уже не въ силахъ былъ приняться за работу для пополненія недостающаго ему умѣнья, ибо злой недугъ подтачивалъ его силы. Скончался онъ 16 марта 1881 года, ровно 42 лѣтъ отъ роду.

Мусоргскій далеко не далъ всего того, чего можно было ждать отъ его таланта, но и тѣмъ, что онъ оставилъ, ему обезпечено видное мѣсто въ исторіи русской музыки, какъ совершенно оригинальной, самостоятельной фигурѣ. Въ колоритѣ народныхъ русскихъ сценъ онъ едва ли не ближе всѣхъ другихъ подошелъ къ жизненной правдѣ, а тотъ драматическій реализмъ, который проявляется не только въ его операхъ, но и во многихъ изъ небольшихъ вокальныхъ піесъ, составляетъ его самостоятельное открытіе въ области искусства. Если этотъ реализмъ иногда переходитъ въ грубый натурализмъ, то съ этимъ можно мириться изъ за силы и правдивости общаго музыкальнаго выраженія, какъ можно мириться и со многими музыкальными шероховатостями его композицій вообще.

Цезарь Антоновичъ Кюи родился въ Вильнѣ 6 января 1835 года. Онъ учился сначала въ виленской гимназіи, гдѣ его отецъ, бывшій офицеръ наполеоновской арміи, состоялъ учителемъ французскаго языка. Поступивъ затѣмъ въ Инженерное училище въ Петербургѣ, онъ окончилъ курсъ въ 1857 году и вскорѣ сдѣлался преподавателемъ фортификаціи, лек-

ціи которой онъ потомъ читалъ во всѣхъ военныхъ академіяхъ. Музыкѣ Ц. А. Кюи учился еще въ Вильнѣ и, между прочимъ, занимался нѣкоторое время гармоніей и контрапунктомъ съ извѣстнымъ композиторомъ Монюшко. Въ концѣ пятидесятыхъ годовъ въ Петербургѣ уже появились въ печати нѣкоторые изъ его романсовъ, а вскорѣ по выходѣ изъ Инженернаго училища имъ было окончено сочиненіе его первой оперы „Кавказскій плѣнникъ“, впослѣдствіи подвергшейся значительнымъ измѣненіямъ. Для дальнѣйшаго музыкальнаго развитія Ц. А. Кюи большое значеніе имѣло знакомство съ Балакиревымъ. Вторая опера „Вильямъ Ратклифъ“ была поставлена на сценѣ Маріинскаго театра въ Петербургѣ въ 1869 году, но не имѣла особеннаго успѣха и впослѣдствіи была снята со сцены самимъ композиторомъ. Въ 1876 году появилась его слѣдующая опера „Анжело“, дольше продержавшаяся на сценѣ Маріинскаго театра въ Петербургѣ, а потомъ поставленная на сценѣ Большого театра въ Москвѣ. Опера „Флибустьеръ“, на французскій текстъ Ришпэна, исполнялась не безъ успѣха на сценѣ французской Комической Оперы въ Парижѣ въ 1894 году. Въ слѣдующемъ году на сценѣ Новаго театра въ Москвѣ появились двѣ одноактныхъ оперы Кюи: „Пиръ во время чумы“ и „Сынъ мандарина“. Послѣдняя была написана еще въ 1859 году для домашней сцены и принадлежитъ къ легкому комическому жанру, часто напоминая Обера. Въ 1902 году на сценѣ Частной Оперы въ Москвѣ съ успѣхомъ исполнялась также одноактная опера, на сюжетъ „Мадемуазель Фифи“ Мопассана. Прочности успѣховъ оперъ Ц. А. Кюи отчасти вредилъ ультраромантическій характеръ большинства ихъ сюжетовъ; что же касается до музыки, то она заключаетъ въ себѣ очень много привлекательныхъ сторонъ, преимущественно въ лирическихъ эпизодахъ. Кюи принципіально воздерживался отъ всякаго національнаго или мѣстнаго колорита и, по характеру его музыки вообще, онъ можетъ быть названъ однимъ изъ самыхъ искреннихъ и даровитыхъ послѣдователей Шумана.

Вліяніе Шумана также замѣтно въ превосходныхъ романсахъ, которыхъ Кюи написалъ болѣе 200,—и большинство ихъ можно причислить къ лучшимъ образцамъ литературы этого рода. Не очень гоняясь за драматической выразительностью отдѣльныхъ фразъ, композиторъ вездѣ выказываетъ тонкое пониманіе поэзіи текста и умѣнье облечь его въ красивую музыкальную форму, причемъ, въ особенности, заслуживаетъ вниманія его гармонія, богатая, разнообразная, но въ то же время чуждая изысканности, которая вообще не свойственна его художественной натурѣ.

Не мало было имъ написано и другихъ сочиненій въ небольшихъ формахъ, преимущественно для фортепіано, а также и для скрипки. Среди этихъ сочиненій многія достигли большой популярности. Изъ сочиненій для оркестра извѣстны: два



скерцо и 4 сюиты; кромѣ того былъ написанъ также смычковый квартетъ.

Большое значеніе имѣла литературно-музыкальная дѣятельность Ц. А. Кюи, которую онъ началъ съ 1864 года въ „Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“ Корша, гдѣ онъ состоялъ сотрудникомъ до 1877 года. Затѣмъ онъ сотрудничалъ и продолжаетъ сотрудничать въ различныхъ журналахъ и газетахъ, иногда и во французскихъ. Наиболѣе выдающимся фактомъ дѣятельности на этомъ поприщѣ Ц. А. Кюи слѣдуетъ назвать ту полемику, которую онъ велъ противъ консерваторіи и проповѣдуемаго ею направленія. Выше говорилось уже о томъ, что Русское Музыкальное Общество и Петербургская консерваторія съ самаго начала подверглись очень горячимъ нападкамъ со стороны Сѣрова. Ц. А. Кюи, въ своей литературной дѣятельности, являлся выразителемъ мнѣній Балакиревскаго Кружка, получившаго шуточное прозвище „могучей кучки“. Кружокъ этотъ, относившійся враждебно къ Сѣрову, сходился съ нимъ только на враждебномъ отношеніи къ консерваторіи, образуя общее ополченіе представителей образованнаго русскаго дилетантизма, видѣвшаго въ строгой школѣ, проповѣдь о которой шла отъ представителей консерваторіи, серьезную опасность для будущаго русскаго искусства, которое, будто бы, должно было заглохнуть подъ гнетомъ консерваторской рутины. Статьи Ц. А. Кюи отличались большимъ блескомъ и остроуміемъ, привлекавшими вниманіе и симпатіи читателей. Но съ 1867 года у Кюи явился сильный противникъ въ печати въ лицѣ Г. А. Лароша, выступившаго защитникомъ исторической музыкальной школы, представительницами которой являлись Петербургская и Московская консерваторіи. Г. А. Ларошъ отличался крупнымъ литературнымъ талантомъ, остроуміемъ и большой эрудиціей, придававшей его статьямъ особую вѣскость. Полемика между этими представителями враждебныхъ лагерей иногда чрезвычайно обострялась, но потомъ она стала мало по малу затихать. Произошло это главнымъ образомъ потому, что самая вражда оказалась результатомъ недоразумѣнія, ибо по мѣрѣ того какъ дѣятельность обѣихъ консерваторій развивалась, русскіе музыкальные націоналисты начали убѣждаться сначала, что ихъ опасенія относительно пагубнаго вліянія на развитіе молодыхъ талантовъ консерваторской рутины были преувеличены, а потомъ оказалась полная неосновательность этихъ опасеній. Такимъ образомъ война прекратилась, ибо исчезъ поводъ для нея и впослѣдствіи Ц. А. Кюи много лѣтъ состоялъ предсѣдателемъ дирекціи того Музыкальнаго Общества, противъ самой идеи котораго онъ такъ горячо ратовалъ раньше. Въ сущности вся эта полемика была послѣднимъ сраженіемъ, даннымъ русскимъ дилетантизмомъ серьезной спеціальной школѣ и едва ли когда либо такое явленіе повторится, ибо теперь никто не сомнѣвается

въ законности существованія такой школы и въ ея цѣлесообразности.

Александръ Порфирьевичъ Бородинъ, старшій по возрасту изъ членовъ Балакиревскаго кружка, родился 31 октября 1833 года въ Петербургѣ и умеръ 15 февраля 1887 года тамъ же. Получивъ прекрасное домашнее образованіе, Бородинъ 16 лѣтъ отъ роду поступилъ въ Медико-Хирургическую академію, по окончаніи курса которой, черезъ два года представилъ докторскую диссертацію и былъ командированъ за границу, гдѣ пробылъ съ 1859 по 1862 г.. По возвращеніи изъ за границы, онъ въ 1864 году былъ назначенъ профессоромъ Медико-Хирургической академіи по каѳедрѣ химіи, которую занималъ до самой смерти. Музыкой Бородинъ началъ заниматься въ дѣтствѣ, сначала играя на фортепіано, а потомъ и на віолончели. Во время студенчества онъ много игралъ въ домашнихъ квартетахъ и такимъ образомъ переигралъ весь репертуаръ этого рода литературы, начиная съ Боккерини и Гайдна и кончая Бетховеномъ. Сочинять онъ началъ еще въ дѣтствѣ, но болѣе серьезно сталъ отдаваться этому занятію со времени сближенія съ Балакиревскимъ кружкомъ, послѣ возвращенія изъ за границы. Свои музыкально-теоретическія познанія онъ получилъ, главнымъ образомъ, изъ книгъ, но въ этомъ дѣлѣ ему много помогло практическое знакомство съ литературой смычковаго квартета, служащей прекрасной школой для развитія представленія о самостоятельномъ веденіи гармоническихъ голосовъ.

Членомъ Балакиревскаго кружка Бородинъ сдѣлался приблизительно около тридцати-лѣтняго возраста, когда въ немъ уже сложились всѣ основныя воззрѣнія, которыми онъ руководился въ жизни и притомъ умъ его былъ развитъ систематичной научной работой. Сочетаніе этихъ условій, вѣроятно, было причиною тому, что онъ мало увлекался общими тенденціями кружка, хотя высоко цѣнилъ талантливость и возвышенность стремленій его членовъ. Онъ, напримѣръ, совсѣмъ не поддался вліянію проповѣди Даргомыжскаго и его сторонниковъ относительно музыкальной правды звуковъ и прежде всего цѣнилъ въ музыкѣ самостоятельную законченность формъ. Будучи одаренъ очень сильнымъ музыкальнымъ талантомъ, онъ чувствовалъ влеченіе преимущественно къ инструментальной музыкѣ, въ которой музыкальныя идеи могутъ развиваться всего естественнѣе и самостоятельнѣе. Для него образцами инструментальной музыки были, прежде всего, классики и Шуманъ, а кромѣ того, онъ былъ восторженнымъ почитателемъ Глинки, культъ котораго, главнымъ образомъ, объединялъ членовъ кружка между собою. О его первоначальныхъ композиторскихъ опытахъ опредѣленныхъ извѣстій не имѣется, но въ 1867 году онъ уже закончилъ свою первую симфонію Es-dur, въ которой выразились съ достаточной полнотой главныя свойства его таланта. Въ этомъ произведеніи онъ является

вполнѣ самостоятельной композиторской фигурой и если на немъ отражается еще вліяніе Шумана, то лишь въ общихъ чертахъ. Въ этой симфоніи особенно выдается гармоническая оригинальность композитора, на которой какъ бы отражается его умъ, привычный къ логической систематизаціи. Между всѣми остальными членами кружка, Бородинъ отличался наибольшимъ умѣніемъ логически развивать свои музыкальныя идеи въ ихъ тѣсной связи между собою, не прибѣгая къ пріемамъ варіированныхъ повтореній. Кромѣ того, и относительно владѣнія большими симфоническими формами, у него проявляется бо̀льшая зрѣлость, нежели у другихъ членовъ кружка. Бородинъ, подобно остальнымъ своимъ музыкальнымъ друзьямъ, высоко цѣнилъ артистическій опытъ и критическую проницательность М. А. Балакирева, совѣтамъ и указаніямъ котораго онъ охотно подчинялся, въ особенности по отношенію къ инструментовкѣ. Первая его симфонія была исполнена въ одномъ изъ концертовъ Безплатной Школы, подъ управленіемъ Балакирева и имѣла большой успѣхъ.

Профессура по академіи отнимала у Бородина очень много времени, ибо нужно было не только читать лекціи, но также и вести постоянныя лабораторныя занятія со студентами, такъ что для музыки оставался сравнительно весьма небольшой досугъ. Самыя музыкальныя работы приходилось вести урывками, иногда съ долгими промежутками, что, быть можетъ, отразилось на складѣ его сочиненій. Въ 1876 году Бородинъ окончилъ свою вторую симфонію H-moll, которая была исполнена также въ концертѣ Безплатной Школы, а потомъ и въ Москвѣ въ 1880 году, подъ управленіемъ Н. Г. Рубинштейна, причемъ симфонія имѣла особенно блестящій успѣхъ.

Въ половинѣ шестидесятыхъ годовъ Бородинъ началъ было писать оперу на драму Мея „Царская невѣста“, но бросилъ ее и, по совѣту В. В. Стасова, взялъ себѣ сюжетъ изъ „Слова о полку Игоревѣ“. На судьбѣ этой оперы, впослѣдствіи получившей названіе „Князь Игорь“, отразилась та отрывочность музыкальныхъ занятій, которая сопровождала всю композиторскую дѣятельность Бородина. Опера была начата въ 1859 году и Бородинъ, хорошо владѣвшій стихомъ, самъ писалъ либретто. Сочиненіе „Князя Игоря“ подвигалось впередъ очень медленно и прерывалось иногда на цѣлые годы, такъ что въ 1880 году самъ композиторъ говорилъ о ней, какъ о совсѣмъ оставленной работѣ, изъ которой онъ воспользовался даже нѣкоторыми матеріалами для своей второй симфоніи; но потомъ онъ снова возвратился къ покинутому сочиненію и довести его до полнаго окончанія ему помѣшала только внезапная смерть. Опера потомъ была докончена и доинструментована А. К. Глазуновымъ и Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ. „Князь Игорь“ впервые поставленъ былъ на сценѣ въ Петербургѣ въ 1890 году и съ того времени опера эта заняла мѣсто между круп-

нѣйшими произведеніями этого рода въ русской музыкальной литературѣ.

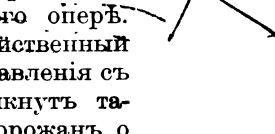
Въ послѣдніе годы жизни Бородинъ началъ писать третью симфонію A-moll, но написалъ только двѣ части. Кромѣ того, въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ имъ была написана музыкальная картина для оркестра „Въ средней Азіи", пріобрѣвшая большую популярность не только въ Россіи, но и за границей.

Высокое мѣсто въ литературѣ этого рода занимаютъ его два смычковыхъ квартета A-dur и D-dur, написанные имъ въ послѣднее десятилѣтіе жизни. Кромѣ того, имъ была написана одна часть квартета, посвященнаго М. П. Бѣляеву, на три ноты B la f, образующія фамилію послѣдняго; остальныя части были написаны Глазуновымъ, Лядовымъ и Римскимъ-Корсаковымъ. Изъ немногихъ сочиненій для фортепіано особенно выдается маленькая сюита въ четыре руки, которая была впослѣдствіи переложена для оркестра А. К. Глазуновымъ.

Небольшое число романсовъ, написанныхъ Бородинымъ, обладаютъ первоклассными достоинствами.

Отличительной особенностью Бородина, кромѣ богатства мелодическаго и гармоническаго изобрѣтенія, можно назвать его способность къ тематической работѣ, какъ бы прирожденную, ибо школьной технической подготовки, которая особенно облегчаетъ это дѣло, Бородинъ не получилъ, что, впрочемъ, иногда отражается въ нѣкоторой неловкости и тяжести изложенія, хотя очень рѣдко. Только по этимъ чертамъ Бородина можно причислить къ представителямъ просвѣщеннаго дилетантизма въ музыкѣ, но среди нихъ онъ занимаетъ несомнѣнно самое крупное мѣсто.

Бородинъ по рожденію и по всему складу жизни былъ, подобно Сѣрову или А. Рубинштейну, горожаниномъ, видѣвшимъ деревню лишь въ мѣсяцы лѣтняго отдыха отъ занятій въ академіи, да и то не всегда. Онъ также, подобно названнымъ лицамъ, вполнѣ усвоилъ себѣ западноевропейское развитіе и обладалъ обширнымъ знакомствомъ съ западноевропейской литературой и искусствомъ, однако все это не помѣшало Бородину подойти къ русской народной музыкѣ почти настолько же близко, какъ и Глинкѣ. У Бородина русская музыка, отголоски которой разсѣяны и въ его инструментальныхъ сочиненіяхъ, никогда не впадаетъ въ сентиментализмъ и всегда проникнута здоровою мощью истинно народнаго характера. Всего ярче русскій народный элементъ выразился въ его оперѣ. Эпическій колоритъ далекой русской старины, свойственный избранному имъ для оперы сюжету, достоинъ сопоставленія съ эпическимъ колоритомъ „Руслана" Глинки и проникнутъ такою же богатырской мощью. Хоръ путивльскихъ горожанъ о половецкомъ разореніи въ „Князѣ Игорѣ" представляетъ лучшую и правдивѣйшую идеализацію русскаго народнаго пѣнія.



Подобно Глинкѣ, Бородинъ былъ большимъ мастеромъ музыкальной характеристики, не прибѣгавшимъ къ помощи лейтмотивовъ, хотя ихъ система, созданная Вагнеромъ, была ему хорошо знакома. Всѣ лица въ оперѣ, начиная съ богатырской фигуры кн. Игоря, очерчены вполнѣ ясно и рельефно. Наиболѣе оригинальной и законченной фигурой является кн. Владиміръ Галицкій—русскій типъ, созданный Бородинымъ совершенно самостоятельно, какъ въ либретто, такъ и въ музыкѣ. Чрезвычайно характерны также типы пьяныхъ гудочниковъ: Скулы и Ерошки, сцены съ которыми принадлежатъ къ оригинальнѣйшимъ въ оперѣ. Очень хороша женственнонѣжная, но полная достоинства, фигура Ярославны. Что касается княжича Владиміра Игоревича, то его партія удивительно красива, но ни въ литературномъ, ни въ музыкальномъ характерѣ этого лица не выдается особенно характерныхъ національныхъ признаковъ.

Восточный колоритъ въ музыкѣ игралъ у Бородина также очень важную роль. Колоритъ этотъ проявлялся у него и въ инструментальныхъ сочиненіяхъ, какъ напримѣръ во второй симфоніи и въ музыкальной картинѣ „Въ средней Азіи“, но съ особенной силой выразился въ „Князѣ Игорѣ“, въ музыкальной характеристикѣ половцевъ. Въ литературномъ отношеніи фигура хана Кончака напоминаетъ прежнія французскія изображенія дикихъ героевъ, надѣленныхъ качествами рыцарства и благородства. Отчасти это отражается и въ музыкѣ, но въ ней много самостоятельныхъ чертъ и восточный колоритъ всей партіи выдержанъ очень послѣдовательно, даже несмотря на нѣсколько вальсообразный ритмъ значительной части аріи Кончака. Княжна Кончаковна представляетъ типъ страстно увлекающейся восточной дѣвушки и ея партія, очень богатая хроматизмами, вся проникнута нѣгой страсти, иногда переходящей въ дикое возбужденіе. Наиболѣе характерный восточный колоритъ проявляется въ половецкихъ хорахъ и танцахъ, а также въ маршѣ и половецкомъ couvre-feu. Половецкіе танцы съ хоромъ, несмотря на нѣкоторую разорванность эпизодовъ, обаятельно прекрасны по музыкѣ. Однимъ изъ наиболѣе характерныхъ восточныхъ номеровъ можно назвать пѣсню половецкой дѣвушки съ женскимъ хоромъ, въ началѣ третьяго акта.

Вообще, въ „Князѣ Игорѣ“ нерѣдко замѣчается вліяніе „Руслана“ Глинки, отражающееся даже на нѣкоторыхъ гармоніяхъ и, хотя Бородинъ не достигъ той законченности мастерства, какою обладалъ его великій предшественникъ, тѣмъ не менѣе, опера „Князь Игорь“ является однимъ изъ самыхъ крупныхъ произведеній русской музыкальной литературы вообще и авторъ ея оставилъ глубокій слѣдъ въ русскомъ искусствѣ.

О послѣднемъ членѣ Балакиревскаго Кружка, Н. А. Римскомъ-Корсаковѣ, мы поговоримъ въ особомъ отдѣлѣ, ибо Н. А. Римскій-Корсаковъ только въ началѣ своей дѣятельности

могъ быть причисленъ къ представителямъ просвѣщеннаго дилетантизма, такъ какъ позже онъ, подобно Глинкѣ, возвысился до полнаго владѣнія средствами своего искусства.

Нужно еще упомянуть объ одномъ членѣ Балакиревскаго Кружка, хотя никогда не занимавшимся спеціально музыкой, но, оказавшимъ значительное вліяніе на ея развитіе своей литературной дѣятельностью.

Владиміръ Васильевичъ **Стасовъ** родился 2 января 1824 года въ Петербургѣ. Онъ былъ сыномъ извѣстнаго въ свое время архитектора и съ самыхъ раннихъ лѣтъ началъ интересоваться искусствомъ вообще, а въ томъ числѣ и музыкой. Свое общее образованіе онъ получилъ въ училищѣ Правовѣдѣнія, гдѣ окончилъ курсъ почти одновременно съ Сѣровымъ, съ которымъ дружески сблизился начиная со школьной скамьи. На поприщѣ музыкальной критики В. В. Стасовъ выступилъ еще въ 1847 г. т. е. значительно раньше Сѣрова, но потомъ перервалъ эту дѣятельность, уѣхавши на нѣсколько лѣтъ за границу.

Очень большаго вниманія заслуживаютъ его біографіи нѣкоторыхъ музыкальныхъ дѣятелей. Въ числѣ этихъ біографій особенно выдающееся значеніе имѣетъ біографія Глинки, написанная имъ вскорѣ послѣ смерти великаго композитора, котораго онъ зналъ лично. Статьи Стасова, разбросанныя въ самыхъ разнообразныхъ изданіяхъ и касавшіяся различныхъ областей искусства и науки, были изданы въ полномъ собраніи его сочиненій, вышедшемъ въ трехъ большихъ томахъ въ 1894 году, по случаю исполнившагося тогда пятидесятилѣтія художественно-литературной дѣятельности ихъ автора. Музыкальныя статьи Стасова представляютъ богатый матеріалъ, могущій служить по отношенію къ новѣйшему періоду важнымъ пособіемъ для всякаго занимающагося исторіей русской музыки. Но, кромѣ того, онъ принималъ дѣятельное участіе и въ совершавшемся вокругъ него музыкальномъ движеніи, на которое оказывалъ значительное вліяніе. Совсѣмъ не будучи музыкальнымъ теоретикомъ, В. В. Стасовъ въ своихъ статьяхъ высказывалъ свои воззрѣнія только на общія художественныя тенденціи композиторовъ, въ особенности близкаго ему Балакиревскаго кружка. Онъ въ музыкѣ былъ сторонникомъ радикальныхъ тенденцій, преимущественно въ томъ видѣ, какъ ихъ понималъ Мусоргскій, но не чуждался и западноевропейскихъ вліяній Берліоза и Листа. Въ своихъ живыхъ, всегда дышащихъ искренностью статьяхъ, онъ поддерживалъ иногда Ц. А. Кюи въ его полемикѣ съ Ларошемъ, а также возставалъ очень горячо противъ консерватизма послѣдняго. В. В. Стасовъ нерѣдко бывалъ вдохновителемъ и даже сотрудникомъ композиторовъ, которые были ему симпатичны. Такъ напримѣръ онъ подсказалъ Мусоргскому сюжетъ „Бориса Годунова“ и принималъ участіе въ составленіи общаго плана оперы, а

для „Хованщины“, онъ нашелъ не только сюжетъ, но и сдѣлалъ первоначальный планъ всей оперы. Точно также и Бородину онъ указалъ на „Слово о полку Игоревѣ“, какъ на сюжетъ для оперы. Чайковскому, талантъ котораго онъ очень высоко цѣнилъ, В. В. Стасовъ написалъ программу къ „Бурѣ“ по Шекспиру и Чайковскій написалъ свою фантазію на этотъ сюжетъ, строго ея придерживаясь. Если его воззрѣнія иногда и представляются довольно узко односторонними чисто въ музыкальномъ дѣлѣ, то его общія широкія воззрѣнія на искусство, его искренняя и преданная любовь ко всякому проявленію самостоятельной талантливости заставляютъ относиться къ его дѣятельности съ полнымъ уваженіемъ и считать его въ числѣ людей, оказавшихъ большія услуги русскому искусству вообще, и музыкальному, въ частности.

ГЛАВА X.

Петербургская консерваторія.

Среди первоначальныхъ дѣятелей Петербургской консерваторіи было не мало талантливыхъ лицъ, много содѣйствовавшихъ прогрессу музыкальнаго дѣла въ Россіи. Наибольшее значеніе для музыкальнаго образованія имѣлъ изъ нихъ первый профессоръ теоріи музыки въ Петербургской консерваторіи и потомъ ея директоръ.

Николай Ивановичъ Заремба родился 3 іюня 1821 года въ Витебской губ., скончался въ Петербургѣ 27 марта 1879 года. Свое общее образованіе онъ закончилъ въ Петербургскомъ университетѣ, гдѣ студенческимъ оркестромъ, подъ управленіемъ К. Шуберта, была, между прочимъ, исполнена его симфонія. По окончаніи курса въ университетѣ, Заремба отправился за границу и тамъ изучалъ теорію музыки подъ руководствомъ извѣстнаго Маркса. Тамъ же имъ были написаны нѣсколько крупныхъ сочиненій, въ томъ числѣ большая ораторія „Моисей“, но онъ не обладалъ выдающимся композиторскимъ дарованіемъ, вслѣдствіе чего его сочиненія не обратили на себя вниманія и остались въ рукописи. Въ 1859 году А. Г. Рубинштейнъ пригласилъ его преподавателемъ теоріи музыки въ классахъ, открытыхъ Музыкальнымъ Обществомъ въ Петербургѣ. Когда классы эти были переформированы въ консерваторію, Н. И. Заремба сдѣлался ея профессоромъ, а въ 1867 году, по уходѣ изъ консерваторіи А. Г. Рубинштейна, онъ состоялъ ея директоромъ до 1872 года, продолжая въ то же время читать лекціи теоріи музыки. Оставивъ службу при консерваторіи, онъ уѣхалъ за границу, гдѣ пробылъ нѣсколько лѣтъ и возвратился въ Петербургъ не задолго до своей смерти. Н. И. Зарембѣ выпало на долю первому установить въ Россіи

законченную систему преподаванія теоріи музыки. Онъ самъ былъ ученикомъ и почитателемъ Маркса, но въ своей системѣ преподаванія держался самостоятельно, не во всемъ слѣдуя системѣ своего учителя. Такъ напримѣръ Заремба въ свой кругъ преподаванія теоріи музыки вводилъ и контрапунктъ, занятія которымъ Марксъ считалъ излишними. Заремба, прежде всего, былъ очень талантливымъ лекторомъ, блестяще излагавшимъ свой предметъ. Хорошее общее образованіе помогло ему приложить пріемъ философскаго обобщенія и къ преподаванію теоріи музыки. Своимъ живымъ, часто образнымъ языкомъ, онъ излагалъ предметъ въ очень интересной формѣ, сообщая не только различныя музыкальныя правила и положенія, но вмѣстѣ съ тѣмъ объясняя ихъ законность и необходимость. Практическимъ руководителемъ въ работахъ своихъ учениковъ онъ почти не былъ, ибо при немъ всегда состояли помощники для просмотра и исправленія работъ учащихся, но его живое слово и свѣтлый умъ дѣлали изъ него превосходнаго профессора. Къ числу его учениковъ по консерваторіи принадлежали, между прочимъ: Чайковскій, Ларошъ, Н. Ѳ. Соловьевъ и В. И. Сафоновъ.

Классъ теоріи въ сущности имѣлъ первенствующее значеніе въ дѣлѣ консерваторскаго преподаванія, ибо онъ давалъ направленіе всему складу музыкальныхъ понятій учащихся. Система преподаванія введенная Н. И. Зарембой въ Петербургской консерваторіи, остается и по сіе время господствующей въ русскихъ консерваторіяхъ и музыкальныхъ училищахъ. Не мало содѣйствовали общему успѣшному ходу дѣла преподаватели и другихъ классовъ, изъ которыхъ мы назовемъ наиболѣе выдающихся.

Генрихъ Осиповичъ Вѣнявскій, замѣчательный скрипачъ и композиторъ для своего инструмента, родился 10 іюля 1835 года въ Люблинѣ, гдѣ отецъ его былъ врачемъ. Свое музыкальное образованіе онъ получилъ въ Парижской консерваторіи, гдѣ окончилъ курсъ и получилъ первую премію по игрѣ на скрипкѣ въ 1846 году, т. е. едва имѣя 11 лѣтъ. Пробывши послѣ того годъ въ Россіи, юный виртуозъ началъ концертировать съ самымъ блестящимъ успѣхомъ, сопровождавшимъ его по всей Европѣ. Уже пріобрѣтя значительную извѣстность, онъ въ 1849 году началъ учиться теоріи музыки и композиціи. Въ 1860 году Генрихъ Вѣнявскій былъ приглашенъ въ Петербургъ солистомъ оркестровъ Императорскихъ театровъ и вслѣдъ затѣмъ получилъ званіе солиста Его Величества. Съ открытіемъ въ 1862 году Петербургской консерваторіи, Вѣнявскій сдѣлался ея профессоромъ по классу скрипки и вмѣстѣ съ тѣмъ сталъ во главѣ квартета Русскаго Музыкальнаго Общества, въ которомъ, кромѣ него, принимали участіе Пиккель, Вейкманъ и К. Ю. Давыдовъ. Въ 1872 году Вѣнявскій оставилъ службу въ консерваторіи, покинулъ вмѣстѣ съ тѣмъ Петербургъ и одно-

временно съ А. Г. Рубинштейномъ совершилъ большое концертное турнэ по Сѣверной Америкѣ, длившееся для Вѣнявскаго 1½ года. Въ 1875 году онъ былъ приглашенъ профессоромъ консерваторіи въ Брюссель, но занималъ это мѣсто не долго и затѣмъ окончательно отдался виртуозной дѣятельности и композиціи. Въ своихъ концертныхъ путешествіяхъ онъ бывалъ иногда въ Россіи и, наконецъ, прибылъ въ Москву въ самомъ концѣ 1879 года, уже совершенно больной, такъ что сдѣлавши опытъ выступить въ одномъ изъ собраній Музыкальнаго Общества, онъ не могъ окончить „Крейцеровской сонаты“ Бетховена, которую долженъ былъ играть и его пришлось помѣстить въ Маріинскую больницу, откуда извѣстная любительница музыки Н. Ф. Фонъ-Меккъ, перевезла его въ свой роскошный домъ, гдѣ онъ и скончался 31 марта 1880 года. Похороны Вѣнявскаго отличались большою торжественностью и при отпѣваніи во французской католической церкви исполненъ былъ подъ управленіемъ Н. Г. Рубинштейна „Реквіемъ“ Моцарта, а въ числѣ присутствовавшихъ при богослуженіи былъ и А. Г. Рубинштейнъ. Тѣло Вѣнявскаго было перевезено въ Варшаву.

Онъ былъ однимъ изъ величайшихъ скрипачей XIX вѣка и отличался огненнымъ артистическимъ темпераментомъ и несравненнымъ виртуознымъ блескомъ игры. Въ то же время онъ былъ однимъ изъ наиболѣе выдающихся композиторовъ для скрипки, хотя написалъ не особенно много. Изъ его сочиненій большою извѣстностью пользуются: два концерта, знаменитая „Легенда“, нѣсколько мазурокъ и фантазій.

Карлъ Юльевичъ Давыдовъ, замѣчательный віолончелистъ и композиторъ, родился 5 марта 1838 года въ Гольдингенѣ, небольшомъ городкѣ Курляндіи и въ дѣтскомъ возрастѣ былъ перевезенъ въ Москву, куда переселился его отецъ. Здѣсь онъ былъ товарищемъ дѣтскихъ и юныхъ лѣтъ Н. Г. Рубинштейна и также учился въ Московскомъ университетѣ, въ которомъ окончилъ въ 1858 году курсъ по математическому факультету, послѣ чего всецѣло посвятилъ себя музыкѣ. Игрѣ на віолончели онъ учился у Шмидта въ Москвѣ и Карла Шуберта въ Петербургѣ. Онъ достигъ въ это время уже такого совершенства въ игрѣ на этомъ инструментѣ, что отправившись для окончанія своего музыкальнаго образованія за границу, тотчасъ же былъ приглашенъ профессоромъ игры на віолончели въ Лейпцигскую консерваторію, но въ то же время усердно учился теоріи музыки у тамошняго знаменитаго теоретика Гауптмана. Когда въ Петербургѣ задумано было основаніе консерваторіи, А. Г. Рубинштейнъ, лично знавшій Давыдова съ юныхъ лѣтъ, предложилъ ему покинуть Лейпцигъ и занять мѣсто въ имѣющей открыться консерваторіи. Предложеніе это было принято и Давыдовъ переѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ сдѣлался между прочимъ солистомъ оркестровъ Императорскихъ

театровъ. Въ консерваторіи онъ имѣлъ классъ віолончели, наряду со своимъ бывшимъ учителемъ К. Шубертомъ и, кромѣ того, въ теченіи трехъ лѣтъ читалъ лекціи исторіи музыки. Съ 1876—1886 г. онъ состоялъ директоромъ Петербургской консерваторіи. Покинувъ эту должность, Давыдовъ совершилъ нѣсколько концертныхъ поѣздокъ и поселился было въ Москвѣ, но болѣзнь сердца свела его въ могилу 13 февраля 1889 года.

Давыдовъ былъ первымъ віолончелистомъ своего времени и оставилъ цѣлую школу учениковъ, изъ которыхъ наибольшею извѣстностью пользуются: Кленгель въ Германіи, Вержбиловичъ, фонъ-Гленъ и Муллертъ—въ Россіи. Давыдовъ написалъ сравнительно немного, но, тѣмъ не менѣе, его слѣдуетъ причислить къ выдающимся композиторамъ не только для своего инструмента, но и въ другихъ областяхъ музыкальнаго сочиненія. Для віолончели онъ написалъ 4 концерта, „Русскую фантазію“ и рядъ небольшихъ піесъ, достигшихъ, большею частію, очень большой популярности. Для оркестра онъ написалъ симфоническую картину „Дары Терека“ и сюиту ор. 37. Въ области камерной музыки отъ него остались: фортепіанный квинтетъ ор. 40, струнный квартетъ ор. 38 и секстетъ ор. 35. Немногіе романсы Давыдова всѣ принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ этого рода литературы. Кромѣ того, имъ была издана школа для віолончели, имѣющая большое педагогическое значеніе. По характеру своего таланта Давыдова можно причислить къ послѣдователямъ Шумана, но въ его композиціяхъ вездѣ проявляется его собственная индивидуальность, отличающаяся всего болѣе задумчиво-страстнымъ характеромъ настроенія.

Михаилъ Павловичъ Азанчевскій родился въ 1839 году въ Москвѣ, умеръ 12 января 1881 тамъ же. Общее образованіе получилъ въ школѣ Гвардейскихъ подпрапорщиковъ, но, обладая хорошими матеріальными средствами, вскорѣ оставилъ службу и отправился за границу, гдѣ изучалъ композицію въ Лейпцигѣ, подъ руководствомъ Рихтера и Гауптмана. Кромѣ того, будучи хорошимъ піанистомъ, онъ пользовался совѣтами Листа. Возвратившись въ 1870 году въ Россію, онъ въ 1872 занялъ мѣсто директора въ Петербургской консерваторіи, но въ 1876 оставилъ эту должность по разстроенному здоровью и снова отправился за границу, откуда черезъ 4 года вернулся уже совсѣмъ больнымъ и въ скоромъ времени умеръ. Выдающимся композиторскимъ талантомъ Азанчевскій не владѣлъ, но все имъ написанное отличается большимъ изяществомъ и чистотою фактуры. Изъ его сочиненій напечатаны: концертная увертюра, два квартета, нѣсколько романсовъ и фортепіанныхъ піесъ. Въ качествѣ директора консерваторіи онъ оставилъ по себѣ очень хорошія воспоминанія; между прочимъ, онъ пожертвовалъ Петербургской консерваторіи свою обширную музыкальную библіотеку, цѣнностью выше 50 тысячъ рублей.

Теодоръ Лешетицкій выдающійся піанистъ и композиторъ, въ особенности пріобрѣвшій огромную извѣстность своей педагогической дѣятельностью по преподаванію фортепіанной игры, которымъ онъ продолжаетъ заниматься и въ настоящее время въ Вѣнѣ. Онъ родился въ 1831 году, близь Кракова, учился въ гимназіи въ Вѣнѣ и тамъ же изучалъ фортепіанную игру подъ руководствомъ знаменитаго Черни и теорію музыки у Зехтера. Съ 1852 года онъ переселился въ Петербургъ, гдѣ въ скоромъ времени пріобрѣлъ извѣстность въ качествѣ піаниста и преподавателя. Онъ принималъ дѣятельное участіе при учрежденіи Русскаго Музыкальнаго Общества и сдѣлался преподавателемъ въ его музыкальныхъ классахъ съ самаго ихъ открытія, а потомъ съ 1862 года и профессоромъ консерваторіи. Въ этой послѣдней должности онъ оставался до 1878 года, когда переселился въ Вѣну. Въ Россіи Лешетицкій оставилъ цѣлый рядъ выдающихся учениковъ и учеництъ, среди которыхъ, прежде всего, нужно назвать г-жу Есипову, а потомъ гг. фанъ-Арка, бывшаго профессоромъ Петербургской консерваторіи, Климова, Пухальскаго, Ходоровскаго, Боровка, г-жу Бенуа и др.

Отто Ивановичъ Дютшъ принадлежалъ хотя и къ числу второстепенныхъ дѣятелей по Петербургской консерваторіи, но онъ имѣлъ значеніе въ качествѣ хорошаго музыканта вообще, [redacted] композиторскимъ дарованіемъ. Онъ родился въ

фонической картины „Русь и монголы". Съ 1874 года онъ поступилъ преподавателемъ въ Петербургскую консерваторію по классамъ теоріи и исторіи музыки. Съ 1885 г. онъ сдѣлался профессоромъ самостоятельнаго класса композиціи. Изъ его сочиненій наибольшею извѣстностью пользовалась опера въ четырехъ дѣйствіяхъ „Корделія", дававшаяся на столичныхъ и на многихъ провинціальныхъ сценахъ, а также и заграницей. Кромѣ того имъ написана комическая опера „Домикъ въ Коломнѣ" на сюжетъ изъ Пушкина и нѣсколько другихъ крупныхъ сочиненій, а также романсы, фортепіанныя піесы и пр.. Имъ собрано много народныхъ пѣсенъ, часть которыхъ вошла въ изданіе Академіи Наукъ. Онъ имѣетъ извѣстность въ качествѣ музыкальнаго критика; начало этой дѣятельности относится еще къ 1870 году. Онъ состоялъ также редакторомъ музыкальнаго отдѣла большого энциклопедическаго словаря Брокгауза и Эфрона.

Кроссъ Густавъ Густавовичъ, піанистъ. Родился въ Петербургѣ въ 1831 году, умеръ тамъ же 13 октября 1885 года. Первоначально учился у Гензельта, а съ 1862 года, когда открылась Петербургская консерваторія, поступилъ ученикомъ по классу А. Г. Рубинштейна. Окончилъ курсъ въ 1865 году вмѣстѣ съ Чайковскимъ по первому выпуску консерваторіи и съ 1867 и до смерти былъ ея проф. по классамъ фортепіано. Онъ былъ очень хорошимъ піанистомъ и нерѣдко выступалъ въ концертахъ съ большимъ успѣхомъ; написалъ нѣсколько хоровъ для мужскихъ голосовъ.

ГЛАВА XI.

Московская консерваторія.

Въ Московской консерваторіи, кромѣ Н. Г. Рубинштейна, наиболѣе выдающееся положеніе занималъ П. И. Чайковскій, но о немъ будетъ рѣчь въ особой главѣ.

Константинъ (Карлъ) Карловичъ Альбрехтъ былъ ближайшимъ помощникомъ по консерваторіи ея основателя и перваго директора. Онъ родился 4 октября 1836 года въ Эльберфельдѣ въ Германіи и двухлѣтнимъ ребенкомъ былъ привезенъ въ Петербургъ, гдѣ его отецъ потомъ сдѣлался капельмейстеромъ русской оперы и, между прочимъ, руководилъ первой постановкой „Руслана и Людмилы" Глинки. Первоначальное музыкальное образованіе Константинъ Карловичъ получилъ подъ руководствомъ отца и съ восемнадцатилѣтняго возраста поступилъ на службу віолончелистомъ въ оркестръ московскаго Большого театра. Здѣсь онъ продолжалъ брать уроки віолончели у Шмидта, бывшаго также учителемъ Давыдова, но не сдѣлался

большимъ виртуозомъ вслѣдствіе не совсѣмъ удобнаго склада руки. Онъ былъ надѣленъ выдающимся музыкальнымъ дарованіемъ и въ юные годы, будучи восторженнымъ поклонникомъ Шумана, познакомился съ Н. Г. Рубинштейномъ, принадлежавшимъ къ числу весьма немногихъ музыкантовъ въ Москвѣ, знавшихъ въ то время произведенія этого композитора. Сходство музыкальныхъ симпатій породило между двумя молодыми людьми тѣсныя дружескія отношенія, а когда въ 1860 году открылись дѣйствія Музыкальнаго Общества въ Москвѣ, то К. К. Альбрехтъ сдѣлался ближайшимъ помощникомъ Н. Г. Рубинштейна по музыкальнымъ дѣламъ Общества. Въ концертахъ того времени исполнялись нѣкоторыя его сочиненія, свидѣтельствовавшія о несомнѣнномъ талантѣ композитора, но въ то же время страдавшія большими недостатками въ техническомъ смыслѣ, ибо въ композиціи онъ былъ совершеннымъ самоучкой. Съ открытіемъ въ 1866 году Московской консерваторіи, онъ сдѣлался ея инспекторомъ, а въ 1883—1886 былъ исправляющимъ должность директора. К. К. Альбрехтъ оставилъ окончательно службу при консерваторіи въ 1889 году.

По мысли и настоянію кн. В. Ѳ. Одоевскаго, Н. Г. Рубинштейномъ въ 1864 году былъ открытъ при Музыкальномъ Обществѣ безплатный классъ хорового пѣнія по цифирной методѣ Шевэ; Альбрехтъ съ самаго начала сталъ его преподавателемъ, сдѣлался искреннимъ приверженцемъ этой методы, плѣнявшей его своей практической общедоступностью, и много надъ ней работалъ, значительно дополнивши и развивши парижскую систему. Онъ издалъ, между прочимъ, „Руководство къ хоровому пѣнію“, по методѣ Шевэ, приложивъ къ нему очень обширную хрестоматію небольшихъ хоровыхъ пiесъ различныхъ русскихъ и иностранныхъ композиторовъ. Весьма цѣнную часть этой хрестоматіи составляютъ трехголосныя переложенія для однороднаго хора русскихъ народныхъ пѣсенъ, очень талантливо сдѣланныя самимъ Альбрехтомъ. Очень большимъ распространеніемъ пользовался и пользуется его „Курсъ сольфеджіо“, составленный по совершенно своеобразной системѣ, отчасти заимствованной изъ методы Шевэ; этотъ курсъ выдержалъ много изданій. Серьезнаго вниманія заслуживаетъ также его „Изслѣдованіе о темпѣ въ исполненіи камерной музыки классическихъ авторовъ“, а также „Тематическій указатель вокальныхъ сочиненій М. И. Глинки“, съ точно провѣренными хронологическими данными ихъ происхожденія. Въ 1891 году имъ были изданы въ пересмотрѣнномъ переложеніи для фортепіано 5 русскихъ оперъ второй половины XVIII вѣка. Изъ его сочиненій напечатано нѣсколько романсовъ и хоровъ; подъ его же редакціей изданы также различные хоровые сборники.

Въ 1875 году, главнымъ образомъ, по его иниціативѣ было учреждено „Русское Хоровое Общество“, во главѣ котораго онъ

стоялъ до самой смерти, послѣдовавшей 14 іюня 1893 года отъ грудной жабы.

Протоіерей Димитрій Васильевичъ Разумовскій родился 26 октября 1818 года въ Кіевѣ, скончался 2 января 1889 года въ Москвѣ. Онъ происходилъ изъ духовнаго званія, окончилъ въ 1843 году курсъ Кіевской духовной академіи и былъ назначенъ преподавателемъ Виѳанской семинаріи. Съ 1850 года онъ сдѣлался священникомъ при церкви св. Георгія, что на Вспольѣ, въ Москвѣ и оставался настоятелемъ этого храма до самой смерти. Онъ съ молодыхъ лѣтъ посвятилъ себя изученію стариннаго русскаго церковнаго пѣнія и собралъ замѣчательную библіотеку старинныхъ крюковыхъ рукописей. Съ открытіемъ Московской консерваторіи въ 1866 г. былъ приглашенъ ея законоучителемъ и профессоромъ по каѳедрѣ исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи, которую занималъ до конца дней. Въ 1867—69 гг. появилось его капитальное сочиненіе „Церковное пѣніе въ Россіи", опытъ историкотехническаго изложенія. Трудъ этотъ доставилъ автору весьма крупную извѣстность въ ученомъ мірѣ и положилъ начало научной разработкѣ вопросовъ исторіи русскаго церковнаго пѣнія. Кромѣ того имъ написаны еще нѣсколько статей по этому вопросу, напечатанныхъ въ различныхъ изданіяхъ ученыхъ обществъ. Въ послѣдніе годы жизни онъ редактировалъ изданіе Общества любителей древней письменности „Кругъ древняго церковнаго пѣнія знаменнаго роспѣва".

Германъ Августовичъ Ларошъ родился 13 мая 1845 года въ Петербургѣ, умеръ 12 октября 1905 года тамъ же. Онъ былъ сыномъ преподавателя французскаго языка и своимъ общимъ образованіемъ былъ обязанъ матери, обладавшей весьма многостороннимъ развитіемъ. Первые музыкальные уроки онъ получилъ также отъ нея, а потомъ въ 1860 и 61 гг. учился въ Москвѣ у Дюбюка. Въ 1862 году онъ поступилъ въ Петербургскую консерваторію одновременно съ Чайковскимъ и окончилъ курсъ въ 1866. Съ января 1867 г. онъ былъ приглашенъ преподавателемъ теоріи и исторіи музыки въ Московскую консерваторію и тогда же началась его выдающаяся музыкально-литературная дѣятельность, хотя отдѣльныя статьи онъ помѣщалъ въ журналахъ и раньше, еще будучи ученикомъ Петербургской консерваторіи. Одной изъ первыхъ была его статья „Объ историческомъ изученіи музыки", помѣщенная въ „Русскомъ Вѣстникѣ" 1867 года и обратившая на себя общее вниманіе всѣхъ интересовавшихся музыкальными вопросами, какъ литературнымъ талантомъ изложенія, такъ и твердой обоснованностью принциповъ, на которыхъ она была построена. Еще большими достоинствами отличались его статьи: „М. И. Глинка и его значеніе въ исторіи русской музыки", помѣщавшіяся въ „Русскомъ Вѣстникѣ" 1867 и 1868 гг. и вы-

шедшія потомъ отдѣльной книжкой. Эта работа до сихъ поръ не утратила своей цѣны и первостепеннаго значенія.

Въ 1870 году Ларошъ вышелъ изъ московской консерваторіи и переселился въ Петербургъ, гдѣ вскорѣ также сдѣлался профессоромъ консерваторіи по теоріи и исторіи музыки, и еще больше развилъ литературно-музыкальную дѣятельность. Ларошъ настаивалъ на универсальномъ музыкально-просвѣтительномъ значеніи классиковъ и защищалъ консерваторское преподаваніе, въ основу котораго положено было то-же воззрѣніе. Отстаивая эти взгляды, онъ вступилъ въ горячую полемику съ противниками ихъ, о чемъ уже говорилось выше. Въ 1883 году Ларошъ снова возвратился въ Московскую консерваторію, но въ 1886 окончательно покинулъ ее и затѣмъ переселился въ Петербургъ, гдѣ и остался до конца жизни. Въ послѣдніе годы, вслѣдствіе упадка силъ, онъ уже почти ничего не писалъ. Его музыкально-литературная дѣятельность была очень обширна и статьи Лароша разбросаны во многихъ періодическихъ изданіяхъ московскихъ и петербургскихъ. Статьи эти имѣли большое вліяніе на читающую публику и если исключить преувеличенно консервативный характеръ нѣкоторыхъ изъ нихъ, то онѣ вездѣ проводили весьма здравыя понятія. Въ семидесятыхъ годахъ онъ иногда помѣщалъ подъ псевдонимомъ Л. Нелюбовъ критическія статьи по общей литературѣ, написанныя съ большимъ умомъ и талантомъ, какъ, напримѣръ, статья объ романѣ Гончарова „Обрывъ", напечатанная въ „Русскомъ Вѣстникѣ". Въ газетѣ „Голосъ", кромѣ музыкальныхъ статей, онъ также помѣщалъ обозрѣніе иностранныхъ литературъ, подписывая ихъ буквой L. Между прочимъ онъ сдѣлалъ превосходный переводъ извѣстной книги Ганслика „О музыкально-прекрасномъ", со своимъ большимъ и очень цѣннымъ предисловіемъ. Въ началѣ дѣятельности Ларошъ подавалъ большія надежды въ качествѣ композитора, но имъ было написано очень немного. Наиболѣе талантливымъ произведеніемъ слѣдуетъ назвать увертюру для большого оркестра къ оперѣ „Кармозина", которую онъ предполагалъ писать, но ограничился только увертюрой, неоднократно исполнявшейся въ симфоническихъ концертахъ Москвы и Петербурга Кромѣ того существуютъ еще партитуры симфоническаго Allegro и торжественной увертюры, инструментованной Чайковскимъ. Напечатаны изъ его сочиненій только 6 романсовъ.

Николай Альбертовичъ Губертъ родился 7 марта 1840 въ Петербургѣ, умеръ 26 сентября 1888 года въ Москвѣ. Первоначальное музыкальное образованіе онъ получилъ подъ руководствомъ отца и сдѣлалъ такіе успѣхи, что въ десятилѣтнемъ возрастѣ выступалъ публично, исполнивъ первый концертъ Мошелеса. Въ 1863 году онъ поступилъ въ Петербургскую консерваторію по классу теоріи музыки проф. Зарембы и окончивъ курсъ въ 1868 году, былъ приглашенъ въ Кіевъ для завѣдыванія

общедоступными музыкальными классами кіевскаго отдѣленія Музыкальнаго Общества, а затѣмъ перешелъ въ Одессу въ качествѣ второго капельмейстера при оперной труппѣ. Въ 1870 году онъ былъ приглашенъ профессоромъ теоріи музыки въ Московскую консерваторію. Въ 1872 году дирижировалъ оперными спектаклями Народнаго театра въ Москвѣ. По смерти Н. Г. Рубинштейна въ 1881 году, онъ былъ избранъ директоромъ Московской консерваторіи, но въ 1883 покинулъ эту должность вслѣдствіе несогласій, возникшихъ съ дирижеромъ симфоническихъ собраній Музыкальнаго Общества, Эрдмансдерферомъ, бывшимъ также и профессоромъ консерваторіи, причемъ оба они покинули свои профессорскія должности. Въ 1885 году Губертъ вновь былъ приглашенъ профессоромъ консерваторіи и оставался въ этой должности до конца жизни. Н. А. Губертъ былъ также довольно дѣятельнымъ музыкальнымъ критикомъ, помѣщая свои статьи преимущественно въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“.

Карлъ Карловичъ Зике родился въ 1850 году въ Петербургѣ, умеръ 22 мая 1890 года тамъ же. Онъ окончилъ курсъ Петербургской консерваторіи по классу пр. Зарембы. Въ 1881 году онъ былъ приглашенъ профессоромъ класса теоріи музыки Московской консерваторіи и дирижировалъ нѣсколькими концертами Музыкальнаго Общества. Въ 1882 перешелъ въ Петербургскую консерваторію также профессоромъ по классу теоріи и оставался въ этой должности до смерти. У него въ рукописи остались нѣсколько сочиненій, въ томъ числѣ кантата „Мессинская невѣста“.

Для завѣдыванія классами смычковыхъ инструментовъ въ Московской консерваторіи первоначально были приглашены изъ заграницы гг. Лаубъ и Косманъ.

Бернгардъ Косманъ, превосходный виртуозъ на віолончели, родился 17 мая 1822 года въ Дессау. Съ 1840 года поступилъ въ оркестръ итальянской оперы въ Парижѣ. Въ 1847 перешелъ въ Лейпцигъ, а потомъ въ Веймаръ въ оперный оркестръ, находившійся подъ управленіемъ Листа. Онъ все это время совершалъ концертныя поѣздки, пріобрѣтя славу первокласснаго виртуоза, 1866 году былъ приглашенъ профессоромъ віолончели въ Москву и оставался въ этой должности 4 года, послѣ чего вышелъ въ отставку и уѣхалъ заграницу. Съ 1878 года онъ сдѣлался профессоромъ при консерваторіи Гоха во Франкфуртѣ на Майнѣ и состоитъ въ этой должности до настоящаго времени. Онъ былъ не только виртуозомъ солистомъ, но и превосходнымъ исполнителемъ камерной музыки.

Его мѣсто въ Московской консерваторіи занялъ *Вильгельмъ Фитценгагенъ*, также отличный віолончелистъ. Онъ родился 3 сентября 1848 года въ Брауншвейгѣ и умеръ 2 апрѣля 1890 года въ Москвѣ. Его учителемъ былъ извѣстный Грютцмахеръ. Приглашенный съ 1870 года въ Московскую консерваторію, онъ

занималъ мѣсто профессора віолончели до конца жизни и образовалъ многихъ хорошихъ учениковъ, между которыми наиболѣе выдаются Брандуковъ и Адамовскій, нынѣ живущій въ Соединенныхъ Штатахъ Сѣверной Америки. Фитценгагенъ былъ также очень виднымъ композиторомъ для своего инструмента, для котораго онъ написалъ довольно много сочиненій, пользующихся извѣстностью. Имъ также былъ написанъ смычковый квартетъ, премированный Петербургскимъ Обществомъ камерной музыки.

Фердинандъ Лаубъ, первоклассный виртуозъ на скрипкѣ, былъ первымъ преподавателемъ игры на этомъ инструментѣ въ Московской консерваторіи. Онъ родился 19 января 1832 года въ Прагѣ и былъ ученикомъ Пражской консерваторіи. Пріобрѣтя большую извѣстность еще въ юные годы, онъ въ двадцатилѣтнемъ возрастѣ сдѣлался преемникомъ Іоахима по мѣсту концертмейстера при Веймарскомъ придворномъ оркестрѣ. Въ 1855—57 г. преподавалъ скрипичную игру при консерваторіи Штерна въ Берлинѣ, а позднѣе сдѣлался тамъ же концертмейстеромъ придворнаго оркестра. Оставивъ службу въ 1864 году онъ дѣлалъ большія концертныя поѣздки, сопровождавшіяся величайшимъ успѣхомъ. Между прочимъ, онъ побывалъ въ Петербургѣ и Москвѣ и здѣсь получилъ приглашеніе на мѣсто профессора скрипки въ Московской консерваторіи, которое онъ и занялъ въ 1866 году, сдѣлавшись въ то же время первымъ скрипачемъ квартета и концертмейстеромъ симфоническихъ концертовъ Музыкальнаго Общества. Въ 1874 году онъ тяжко заболѣлъ и отправился для поправленія здоровья заграницу, намѣреваясь снова возвратиться въ Москву, но 17 марта 1875 года скончался въ Гризѣ, близъ Боцена. Онъ былъ въ одинаковой мѣрѣ превосходнымъ солистомъ и квартетистомъ; его игра отличалась такою мощной полнотою тона, въ какой онъ не имѣлъ себѣ равныхъ между скрипачами. Имъ написано было нѣсколько сочиненій для скрипки, изъ которыхъ особенно большою извѣстностью пользуется его полонезъ для скрипки съ оркестромъ. Чайковскій посвятилъ его памяти свой третій квартетъ.

Иванъ Войцѣховичъ Гржимали родился въ 1844 году въ Пильзенѣ, въ Богеміи и былъ сначала ученикомъ своего отца, органиста, а потомъ Пражской консерваторіи, гдѣ окончилъ курсъ въ 1861 году. Занявши вскорѣ послѣ того мѣсто концертмейстера въ Амстердамѣ, онъ много концертировалъ въ то же время въ Голландіи и Германіи. Въ 1869 году Гржимали былъ приглашенъ въ Московскую консерваторію по указанію Лауба, избравшаго его своимъ помощникомъ по преподаванію скрипичной игры. Въ 1874 году онъ сдѣлался временно замѣстителемъ Лауба, а по смерти послѣдняго былъ назначенъ профессоромъ игры на скрипкѣ и остается въ этой должности съ 1875 года. Въ качествѣ виртуоза Гржимали очень любимъ

московской публикой и часто выступалъ въ различныхъ концертахъ. Особенно почетное и выдающееся имя онъ создалъ себѣ въ качествѣ преподавателя, образовавъ многихъ весьма выдающихся учениковъ, среди которыхъ можно назвать: Барцевича, Котека, Печникова и др. Имъ напечатаны различныя упражненія для скрипки, получившія большое распространеніе и редактировалъ новое изданіе школы для скрипки Мазаса.

Адольфъ Бродскій, превосходный скрипачъ, также принадлежалъ нѣкоторое время къ составу преподавателей Московской консерваторіи. Онъ родился 21 марта 1851 года въ Таганрогѣ и уже въ девятилѣтнемъ возрастѣ выступалъ въ концертѣ въ Одессѣ, причемъ обратилъ вниманіе своимъ талантомъ одного изъ богатыхъ любителей музыки, доставившаго ему возможность отправиться въ Вѣну, гдѣ онъ и былъ ученикомъ извѣстнаго Гельмесбергера, сдѣлавшаго его даже членомъ своего квартета. Предпринятое имъ большое концертное путешествіе, привело его въ 1873 году въ Москву, гдѣ онъ нѣкоторое время бралъ уроки у Лауба, а съ 1875 года занялъ мѣсто преподавателя скрипки въ консерваторіи, въ качествѣ помощника Гржимали. Въ 1879 году Бродскій покинулъ Москву и дирижировалъ симфоническими концертами въ Кіевѣ, а съ 1881 снова предпринялъ рядъ концертныхъ путешествій, доставившихъ ему очень большіе успѣхи во всѣхъ крупныхъ музыкальныхъ центрахъ Европы. Въ 1882 году онъ сдѣлался профессоромъ скрипки при Лейпцигской консерваторіи и, вмѣстѣ съ тѣмъ, образовалъ въ Лейпцигѣ собственный квартетъ, пріобрѣвшій почетную извѣстность. Въ 1892 году Бродскій переселился въ Америку, а съ 1895 года занялъ мѣсто директора консерваторіи въ Манчестерѣ, въ Англіи.

При открытіи Московской консерваторіи профессорами фортепіанной игры, кромѣ Н. Г. Рубинштейна и Дюбюка, были также Іосифъ Вѣнявскій и Антонъ Доръ. Послѣдній въ 1869 году перешелъ профессоромъ въ Вѣнскую консерваторію, а Вѣнявскій покинулъ службу послѣ перваго полугодія и на его мѣсто былъ ангажированъ *Карлъ Клиндвортъ*, отличный музыкантъ и піанистъ, одинъ изъ старѣйшихъ учениковъ Листа. Онъ родился 25 сентября 1830 въ Ганноверѣ и съ семнадцатилѣтняго возраста уже сдѣлался тамъ капельмейстеромъ. Въ 1854—68 годъ онъ жилъ въ Лондонѣ, пользуясь большой популярностью въ качествѣ піаниста и преподавателя фортепіанной игры, причемъ иногда устраивалъ собственные концерты симфонической и камерной музыки. Въ 1868 году онъ сдѣлался профессорсмъ Московской консерваторіи и пріобрѣлъ большую популярность въ качествѣ превосходнаго преподавателя, а также выступалъ и дирижеромъ въ нѣсколькихъ симфоническихъ концертахъ. Оставивши въ 1884 году Московскую консерваторію, Клиндвортъ переселился въ Берлинъ, гдѣ пріобрѣлъ извѣстность въ качествѣ дирижера симфоническихъ кон-

цертовъ, а также основалъ фортепіанннную школу, пользовавшуюся очень выдающейся репутаціей. Изъ числа московскихъ учениковъ Клиндворта можно назвать В. Вильборга и Э. Едличка, недавно умершаго въ Берлинѣ. Клиндвортъ былъ однимъ изъ близкихъ друзей Вагнера и, между прочимъ, сдѣлалъ клавираусцугъ его „Кольца Нибелунга“, причемъ партитуры этой трилогіи присылались къ нему въ Москву. Изъ сочиненій его напечатаны немногія. Имъ сдѣлано также не мало превосходныхъ переложеній, въ особенности для двухъ фортепіано въ четыре руки, какъ напримѣръ переложенія „Ромео и Джульетты“ и „Франческа да Римини“ Чайковскаго.

Александра Дормидонтовна Александрова-Кочетова родилась 1833 года въ Петербургѣ, скончалась въ 1903 году въ Москвѣ. Будучи дочерью священника, состоявшаго при посольствѣ въ Берлинѣ, она дѣтство и юность провела тамъ и получила превосходное музыкальное образованіе, спеціально занимаясь пѣніемъ у извѣстнаго Тешнера. Лишившись отца, она возвратилась въ Петербургъ и вскорѣ, по указанію А. Г. Рубинштейна, сдѣлалась придворной пѣвицей Великой Княгинп Елены Павловны, причемъ нерѣдко выступала въ различныхъ концертахъ. Выйдя замужъ за г. Кочетова, она на нѣкоторое время покинула артистическое поприще, но по смерти его снова начала выступать въ публикѣ, между прочимъ въ концертахъ Музыкальнаго Общества въ Петербургѣ и Москвѣ, а также и въ большихъ концертахъ въ Германіи, гдѣ пользовалась очень большимъ успѣхомъ. Въ 1865 году она, подъ фамиліей Александровой, поступила на сцену въ Московскій Большой театръ и съ того времени, впродолженіе 12 лѣтъ пользовалась большимъ успѣхомъ, выступая въ сопрановыхъ партіяхъ различныхъ оперъ иностранныхъ и русскихъ композиторовъ. Въ 1866 году она была приглашена профессоромъ пѣнія нъ Московскую консерваторію и оставалась въ этой должности до 1879 года, когда оставила службу при консерваторіи и посвятила себя частной педагогической дѣятельности, пріобрѣвшей громкую извѣстность. Изъ ея учениць и учениковъ многіе съ честію занимали и занимаютъ мѣста на оперной сценѣ и концертныхъ эстрадахъ. Изъ нихъ можио назвать ея дочь Зою Разумниковну Кочетову, замѣчательную колоратурную пѣвицу, умершую въ 1892 году,—талантливую Кадмину, пользовавшуюся очень большою извѣстностью и рано умершую, а также Святловскую, Карякина, Хохлова, Ростовцеву и др.

Джакомо Гальвани родился въ Болоньѣ въ 1819 году и былъ въ свое время извѣстнымъ лирическимъ теноромъ, пользовавшимся большимъ успѣхомъ на сценѣ. Въ 1868 году Н. Г. Рубинштейнъ, по указанію Листа, ангажировалъ его въ качествѣ профессора пѣнія въ Московскую консерваторію и онъ оставался въ этой должности до 1887 года, затѣмъ оставилъ службу и переселился въ Италію, гдѣ черезъ нѣсколько лѣтъ

скончался. Это былъ превосходный вокальный педагогъ, образовавшій многихъ хорошихъ учениковъ и ученицъ, между которыми можно назвать гг-жъ Климентову, Эйбоженко и др.

Въ позднѣйшее время по фп. классамъ выдѣлялись своею дѣятельностью нѣкоторые изъ профессоровъ.

Пабстъ Павелъ Августовичъ. Родился 27 мая 1854 г. въ Кенигсбергѣ. Умеръ 28 мая 1897 г. въ Москвѣ. Онъ былъ очень талантливымъ піанистомъ, соединявшимъ блестящую виртуозность съ очень серьезной музыкальностью. Въ 1878 году онъ былъ приглашенъ преподавателемъ фп. въ Московскую консерваторію, а съ 1881 сдѣлался ея профессоромъ и занималъ эту должность до смерти. Онъ много концертировалъ въ Россіи и за границей и написалъ нѣсколько сочиненій для фортепіано, въ томъ числѣ: фп. концертъ, фп. тріо и рядъ блестящихъ переложеній на темы изъ оперъ, въ томъ числѣ на „Демона" Рубинштейна, „Евгенія Онѣгина" и „Мазепу" Чайковскаго и др. Изъ его класса вышло не мало талантливыхъ учениковъ, какъ напримѣръ Пахульскій, Игумновъ, Буюкли и Гольденвейзеръ.

Шлетцеръ Павелъ Юліевичъ родился въ 1843 году въ Харьковской губ., окончилъ курсъ въ Харьковскомъ университетѣ и рѣшился по совѣту А. Г. Рубинштейна посвятить себя музыкѣ. Уже будучи хорошимъ піанистомъ во время студенчества, онъ затѣмъ отправился къ Листу въ Веймаръ и у него закончилъ свое музыкальное образованіе. Послѣ того онъ много концертировалъ, преимущественно въ Германіи и былъ нѣкоторое время проф. музыкальнаго института въ Варшавѣ. Въ 1891 году онъ былъ приглашенъ проф. въ Московскую консерваторію и оставался въ этой должности до своей смерти, послѣдовавшей 1 іюля 1898 года въ Наугеймѣ. Изъ сочиненій его напечатано только два концертныхъ этюда, ставшіе очень популярными. Онъ былъ превосходнымъ музыкальнымъ педагогомъ и пользовался въ Москвѣ большой извѣстностью.

О другихъ профессорахъ Московской консерваторіи, заявившихъ себя на поприщѣ артистической дѣятельности, будетъ упомянуто въ соотвѣтствующихъ мѣстахъ.

ГЛАВА XII.

Н. А. Римскій-Корсаковъ и его школа.

Николай Андреевичъ Римскій-Корсаковъ родился 6 марта 1844 года въ городѣ Тихвинѣ Новгородской губ. Онъ началъ обучаться игрѣ на фортепіано въ 6—7 лѣтнемъ возрастѣ. Поступивши въ 1856 году въ Морской кадетскій корпусъ, онъ продолжалъ заниматься музыкой и бралъ уроки игры на віо-

лончели и фортепіано, о занятіяхъ же теоріей музыки свѣдѣній не имѣется. Первые опыты музыкальнаго сочиненія относятся еще къ раннему дѣтскому возрасту. Онъ потомъ эти опыты продолжалъ, причемъ пользовался совѣтами своего фортепіаннаго учителя, Ѳ. А. Канилле, черезъ посредство котораго въ 1861 году познакомился съ Балакиревымъ и его кружкомъ, членами котораго въ то время уже были Мусоргскій и Кюи, а Бородинъ присталъ нѣсколько позднѣе. Подобно другимъ членамъ кружка, Римскій-Корсаковъ пользовался съ самаго начала указаніями и совѣтами Балакирева относительно композиціи и между прочимъ тогда же началъ писать симфонію для оркестра. Окончивши курсъ въ Морскомъ училищѣ въ 1862 году, Н. А. отправился въ кругосвѣтное плаваніе, длившееся до 1865 года. Во время этого долгаго странствованія онъ писалъ свою первую симфонію, которая была исполнена по возвращеніи его въ 1865 году въ одномъ изъ концертовъ Безплатной Школы, подъ управленіемъ Балакирева и обратила на себя большое вниманіе любителей и музыкантовъ талантливостью сочиненія. Поселившись съ того времени въ Петербургѣ, Н. А. хотя и продолжалъ свою морскую службу, но главнымъ образомъ отдался композиціи. Первые блестящіе успѣхи на этомъ поприщѣ ему доставили „Сербская фантазія" (1866) и „Садко" (1867), поразившіе всѣхъ яркостью и роскошью своихъ оркестровыхъ красокъ, а также богатствомъ фантазіи. Но молодой композиторъ не удовлетворился этими блестящими успѣхами и среди всѣхъ членовъ Балакиревскаго кружка, онъ одинъ нашелъ необходимымъ вполнѣ усвоить себѣ контрапунктическую технику и съ огромной настойчивостью отдался этой работѣ. Въ этомъ отношеніи онъ напомнилъ Глинку, который также искалъ полнаго музыкальнаго знанія, не удовлетворяясь той легкостью сочиненія, какая обусловливается прирожденными способностями. Въ 1871 году Азанчевскій, бывшій тогда директоромъ Петербургской консерваторіи, пригласилъ его профессоромъ инструментовки и композиціи. Въ преподавательской дѣятельности своей по консерваторіи, продолжающейся и въ настоящее время, Римскій-Корсаковъ выказалъ себя превосходнымъ педагогомъ и едва ли какому либо другому учителю композиціи удавалось выпустить столько талантливыхъ, вполнѣ образованныхъ музыкантовъ, какъ ему. Въ 1873 году онъ оставилъ службу во флотѣ, но тогда же былъ назначенъ инспекторомъ военныхъ оркестровъ флота и оставался въ этой должности до ея упраздненія въ 1884 году. Въ 1883 году, когда Балакиревъ былъ назначенъ управляющимъ Придворной Пѣвческой капеллой, онъ сдѣлался его помощникомъ и его трудамъ въ особенности обязанъ своимъ развитіемъ регентскій и оркестровый классы Капеллы. Въ 1894 году Римскій-Корсаковъ оставилъ эту должность. Въ 1874—81

онъ состоялъ также директоромъ Безплатной Школы и дирижировалъ ея концертами.

Вся эта многосторонняя дѣятельность не мѣшала ему однако очень дѣятельно заниматься композиціей. Въ 1868 году была написана вторая симфонія „Антаръ“, на сюжетъ арабской сказки Сенковскаго, а въ 1873 появилась его третья симфонія C-dur. Въ томъ же 1873 году, на сценѣ Маріинскаго театра, въ Петербургѣ была поставлена его первая опера „Псковитянка“, на сюжетъ изъ драмы Мея. Впослѣдствіи Римскій-Корсаковъ подвергъ всѣ эти свои первоначальныя сочиненія, начиная съ первой симфоніи, капитальному пересмотру, причемъ, первая симфонія изъ первоначальной тональности Es-moll была переложена въ E-moll. Въ 1880 г. была поставлена его „Майская ночь“, а въ 1882 „Снѣгурочка“. Затѣмъ, слѣдовалъ рядъ симфоническихъ сочиненій, а именно: „Сказка“, на сюжетъ пролога Пушкина изъ „Руслана“, „Каприччіо на испанскія темы“ op. 34 (1887), „Шехерезада“, симфоническая сюита по „1001 ночи“, op. 35. Съ 1893 года, когда была поставлена его опера „Млада“, онъ отдается, главнымъ образомъ, этому роду композицій и дальше онѣ идутъ почти непрерывной чередой: „Ночь передъ Рождествомъ“, (1894), „Садко„ (1896), „Моцартъ и Сальери“ (1896), „Боярыня Вѣра Шелога“ (1897), „Царская невѣста“ (1898), „Сказка о царѣ Салтанѣ“ (1900), „Сервилія“ (1902), „Кощей безсмертный“ (1902), „Панъ Воевода“ (1904) и „Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ“, появившееся въ печати въ 1905 году и поставленное на сценѣ Маріинскаго театра въ февралѣ 1907. За это же время, кромѣ большого количества романсовъ, были написаны и многія другія сочиненія, какъ напримѣръ, кантаты: „Свитезянка“, op. 53, „Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ“, op. 53, нѣсколько хоровъ и отдѣльныхъ вокальныхъ пiесъ съ оркестромъ.

Состоя на службѣ въ Придворной капеллѣ, Римскій-Корсаковъ, написалъ довольно много церковной музыки, причемъ, нѣкоторыя изъ сочиненій этого рода послужили исходной точкой для новаго движенія въ этой области, которое стало развиваться въ Россіи за послѣднія два десятилѣтія, о чемъ будетъ сказано въ особой главѣ. Изъ инструментальныхъ сочиненій напечатаны: смычковый квартетъ F-dur op. 12, фортепіанный концертъ Cis-moll, op. 30, скрипичная „Фантазія на русскія темы“ op. 33 и рядъ пiесъ для фортепіано различнаго характера и содержанія. Имъ еще издано нѣсколько сборниковъ русскихъ народныхъ пѣсенъ въ различныхъ обработкахъ. Хотя этимъ перечень его сочиненій еще не заканчивается, но мы не будемъ упоминать объ остальныхъ. Кромѣ собственныхъ сочиненій, Римскій-Корсаковъ не мало поработалъ и надъ сочиненіями другихъ композиторовъ, своихъ умершихъ друзей. Такъ напримѣръ, онъ два раза инструментовалъ послѣднюю оперу Даргомыжскаго „Каменный гость“, инструментовалъ значитель-

ную часть „Князя Игоря“ Бородина, тщательно пересмотрѣлъ и переинструментовалъ „Бориса Годунова“ Мусоргскаго, а также закончилъ и инструментовалъ его вторую оперу „Хованщина“. Имъ же вновь инструментована и пересмотрѣна фантазія Мусоргскаго „Ночь на Лысой горѣ“, а также нѣкоторыя его хоровыя сочиненія.

Одной изъ выдающихся сторонъ таланта Римскаго-Корсакова слѣдуетъ назвать его огромное мастерство музыкальнаго колорита. Въ этомъ отношеніи онъ создалъ очень много своеобразнаго и всякое его произведеніе всегда представляетъ все новыя и новыя открытія въ этой области. Онъ не столько дѣйствуетъ массовымъ примѣненіемъ силъ оркестра, сколько роскошью и разнообразіемъ красокъ, получаемыхъ изъ группировки самыхъ разнообразныхъ подборовъ инструментовъ. Въ этомъ отношеніи онъ является прямымъ преемникомъ Берліоза, хотя вліяніе Вагнера также отражается на немъ. Немногіе композиторы для оркестра умѣли такъ рельефно выставлять индивидуальность отдѣльныхъ инструментовъ и такъ выгодно оттѣнять ее, показывая съ наиболѣе выгодной стороны. Что же касается эффектовъ могучаго объединенія всѣхъ силъ оркестра, то въ этомъ отношеніи Н. А. Римскій-Корсаковъ, пожалуй, уступаетъ нѣкоторымъ изъ новѣйшихъ мастеровъ оркестровой композиціи.

Въ мелодическомъ изобрѣтеніи талантъ Римскаго-Корсакова проявляется сравнительно слабѣе, нежели въ чемъ нибудь другомъ. Широко построенныя и развитыя мелодіи составляютъ у него явленіе сравнительно рѣдкое; большею частью темы его отличаются большой сжатостью и нерѣдко состоятъ изъ одной фразы; но такія небольшія темы имѣютъ очень ясныя очертанія и всегда отличаются красивостью. Что касается развитія основныхъ темъ, то оно большею частью сводится къ повтореніямъ ихъ въ самыхъ разнообразнѣйшихъ измѣненіяхъ гармоническаго и звукового колорита. Органическое развитіе основныхъ музыкальныхъ идей, какое свойственно было преимущественно великимъ мастерамъ симфонической и камерной музыки, составляетъ сравнительно рѣдкую принадлежность его сочиненій и то проявляется скорѣе не въ симфонической музыкѣ, а въ нѣкоторыхъ изъ наиболѣе сложныхъ оперныхъ сценъ. Склонность къ повторенію небольшихъ фразъ у Римскаго-Корсакова иногда превращается въ недостатокъ, въ особенности, когда очень часто и настойчиво примѣняются попарныя повторенія тактовъ, что даетъ ритму характеръ однообразія; впрочемъ, пріемъ этотъ свойственъ преимущественно прежней дѣятельности композитора, хотя даетъ себя чувствовать иногда и въ настоящее время. Особенно интересны оперныя композиціи по отношенію къ разнообразію примѣненныхъ въ нихъ различныхъ стилей и и формъ. Въ этомъ проявилась объективность художественной натуры композитора, заставляющая его ко всякому сюжету

относиться совсѣмъ особымъ способомъ въ смыслѣ примѣненія стиля и средствъ. Въ его первой оперѣ „Псковитянка" ясно видны слѣды вліянія тѣхъ оперныхъ теорій, которыя проповѣдывались кружкомъ, группировавшимся вокругъ Даргомыжскаго. Но теоріи эти, въ сущности, враждебны художественной натурѣ автора „Псковитянки", котораго очень мало привлекаетъ выразительное подчеркиваніе отдѣльныхъ фразъ текста, и все время въ немъ чувствуется стремленіе къ объединенію такихъ отдѣльныхъ фразъ въ одно большое цѣлое, причемъ средствомъ объединенія служитъ главнымъ образомъ оркестръ. Но въ то же время, согласно теоріи Даргомыжскаго и его кружка, оркестръ долженъ въ драматическихъ сценахъ играть совершенно подчиненную роль по отношенію къ декламаціонно-аріозному воспроизведенію текста въ вокальныхъ партіяхъ. Въ первой оперѣ эти элементы у Римскаго-Корсакова являются не всегда согласованными, иногда мѣшающими одинъ другому: декламаціонныя фразы часто лишены самостоятельности мелодическаго рисунка, а оркестръ иногда играетъ сравнительно приниженную роль, довольствуясь главнымъ образомъ, тягучими гармоніями. Вслѣдствіе этого речитативно-аріозныя сцены „Псковитянки" мало интересны и главныя достоинства произведенія заключаются не въ тѣхъ частяхъ, которыя подходятъ къ образцамъ музыкальной драмы новаго времени, а въ тѣхъ, которыя сближаютъ ее съ операми, еще стоящими въ связи съ классическими формами, хотя бы и примѣненными съ полнѣйшей свободой. Для примѣра можно указать на дуэтъ Тучи съ Ольгой въ первомъ актѣ „Псковитянки", речитативная часть котораго сравнительно блѣдна, а пѣвучее заключеніе, построенное на темѣ русской пѣсни „Ахъ, ты поле мое", замѣчательно красиво, хотя между речитативнымъ отдѣломъ этого нумера и заключеніемъ мало непосредственной связи. Лучшимъ нумеромъ „Псковитянки" слѣдуетъ назвать вторую картину перваго акта, сцену вѣча во Псковѣ. Весь характеръ этой сцены, съ постепеннымъ наростаніемъ возбужденія, которое завершается уходомъ псковской вольницы, подъ предводительствомъ Тучи, выдержанъ превосходно, съ большой художественной правдивостью и производитъ очень сильное впечатлѣніе своей цѣльностью и стройностью, не мѣшающей свободному выраженію различныхъ настроеній народной толпы и ея вождей. Очень хороша также слѣдующая большая сцена торжественнаго въѣзда во Псковъ Ивана Грознаго. Лучшія мѣста декламаціоннаго характера являются въ слѣдующей картинѣ второго акта, въ рѣчахъ Грознаго, причемъ яркости характеристики мрачной фигуры грознаго царя много способствуетъ небольшой лейтмотивъ, первоначально являющійся еще въ увертюрѣ оперы, и потомъ постоянно сопровождающій характеристику царя Ивана. „Псковитянка" въ 1894 году подверглась тщательному пересмотру и теперь дается въ

этой послѣдней редакціи, не внесшей однако особенно существенныхъ измѣненій въ общій складъ композиціи. Вторая опера „Майская ночь“ явилась долгое время спустя послѣ первой и въ ней композиторъ является уже почти совсѣмъ освободившимся отъ предвзятыхъ теорій аріозно-декламаціонной оперы. Въ „Майской ночи“ теплота непосредственнаго чувства проявляется у композитора едва ли не въ болѣе сильной степени, нежели въ какомъ либо другомъ его сочиненіи. Удивительно поэтичны картины украинской ночи и простой безискусственной любви малороссійскаго паробка и дивчины. Очень хороши хоры на народныя темы, а еще лучше, пожалуй, схваченъ характеръ разгульной, предпріимчивой удали молодежи. Замѣчательно хороша бытовая картинка сцены у Головы во второмъ актѣ, а также юмористическая характеристика второстепенныхъ лицъ оперы. Очень хороша и сцена русалокъ въ послѣднемъ актѣ, но имѣетъ слишкомъ реальный характеръ, заставляющій забывать о фантастичности этихъ существъ. Можно удивляться, что эта опера, при ея чрезвычайно выдающихся достоинствахъ, не пользуется той популярностью, какой она вполнѣ заслуживаетъ.

Вскорѣ послѣ „Майской ночи“ появилась „Снѣгурочка“, оконченная въ 1881 году. Высоко поэтичный сюжетъ весенней сказки Островскаго и ея великолѣпный языкъ вдохновили уже ранѣе Чайковскаго, написавшаго по желанію Островскаго очень много музыкальныхъ номеровъ для исполненія „Снѣгурочки“ на драматической сценѣ. Римскій-Корсаковъ на этотъ сюжетъ написалъ цѣлую оперу, причемъ, конечно, піеса Островскаго подверглась неизбѣжнымъ сокращеніямъ. Поэтичный сюжетъ внушилъ въ высшей степени поэтичную музыку, въ которой мастерство музыкальнаго колорита композитора проявилось въ высокой степени и оперу эту можно считать вообще однимъ изъ лучшихъ созданій Н. А. Нѣкоторыя лица получили въ оперѣ болѣе реальную окраску, нежели у Островскаго, какъ напримѣръ Купава, но этотъ музыкальный реализмъ явился истинно художественнымъ. Въ этой оперѣ великолѣпны многія массовыя хоровыя сцены, а по своей своеобразной музыкальной теплотѣ, очень выдается сцена кончины Снѣгурочки. Очень ярки также характеристики отдѣльныхъ лицъ, среди которыхъ менѣе всего удалось лицо Мизгиря, какъ и у самого Островскаго. Въ оперѣ много отдѣльныхъ, небольшихъ номеровъ замѣчательно хорошихъ, какъ, напримѣръ, пѣсни Леля, аріозо Снѣгурочки и арія царя Берендея.

Послѣ „Снѣгурочки“, въ оперномъ творчествѣ Римскаго-Корсакова слѣдуетъ значительный перерывъ и только въ 1893 году на сценѣ Маріинскаго театра въ Петербургѣ появилась его опера-балетъ „Млада“. Въ этомъ произведеніи много въ высшей степени замѣчательнаго, какъ напримѣръ сцена изъ языческой миѳологіи древнихъ славянъ или сцена торга. Въ

инструментовкѣ оперы много ослѣпительныхъ по своему блеску и новизнѣ эффектовъ, но слишкомъ большая искусственность сюжета и сравнительная сухость, скрывающаяся подъ внѣшними прикрасами, помѣшали прочности успѣха произведенія, обладающаго очень крупными достоинствами.

Годомъ позже, на той же сценѣ была поставлена „Ночь передъ Рождествомъ“ по Гоголю. Здѣсь Римскій-Корсаковъ, въ нѣкоторыхъ сценахъ возвращается къ аріозно-декламаціонной манерѣ, которая, казалось, была имъ оставлена,—и нужно сказать, что номера, написанные въ этомъ стилѣ, не принадлежатъ къ числу удачныхъ, слишкомъ контрастируя своей музыкальной бѣдностью съ роскошью оркестровыхъ картинъ, съ которыми такіе номера чередуются. Характеристики главныхъ дѣйствующихъ лицъ: Оксаны и Вакулы также нельзя назвать особенно удавшимися, въ особенности по сближенію съ искусственными народными пѣснями, въ сущности столь же чуждыми малороссійскому народу, какъ и русскія городскія пѣсни новаго городского склада чужды русскому коренному населенію. Въ „Ночи передъ Рождествомъ“ наиболѣе удачны характеристики второстепенныхъ лицъ, главнымъ образомъ, комическихъ. Мало отвѣчаетъ бытовому характеру повѣсти Гоголя то обширное мѣсто, которое отведено въ оперѣ образамъ древне-славянской миѳологіи; у Гоголя, если и есть упоминаніе объ этихъ образахъ, то оно сдѣлано вскользь, какъ бы въ видѣ замѣтки для читателя. Въ 1896 году была окончена опера-былина „Садко“, которую не приняли на сцену Императорскихъ театровъ. Поставленная въ 1897 году на сценѣ Частной Оперы въ Москвѣ, эта опера-былина имѣла колоссальный успѣхъ и съ тѣхъ поръ сдѣлалась едва-ли не самымъ популярнымъ произведеніемъ композитора. Первая картина, пиръ новогородскихъ торговыхъ гостей, по общему замыслу можетъ, пожалуй, напомнить интродукцію „Руслана и Людмилы“, но въ сущности не имѣетъ съ ней почти ничего общаго, ибо рисуетъ совсѣмъ иные нравы и среду. Главнымъ элементомъ сближенія можно считать, развѣ, широкій эпическій колоритъ и глубокую національность этой музыки. Вторая картина оперы, гдѣ появляется царевна Волхова, очаровательна по своему фантастическому характеру, совершенно иному, нежели фантастика „Снѣгурочки“ и другихъ произведеній того же композитора, хотя, пожалуй, въ этой послѣдней фантастикѣ проявляются нѣкоторыя черты нѣмецкаго романтизма.

Самыхъ высокихъ похвалъ заслуживаетъ сцена торга въ четвертой картинѣ, художественная цѣльнось которой, впрочемъ, нарушается совершенно ненужной по сюжету вставкой „пѣсенъ трехъ заморскихъ гостей“, хотя по крайней мѣрѣ двѣ изъ этихъ пѣсенъ сами по себѣ замѣчательно хороши. Превосходна также сцена у морского царя.

Для музыки этой былины Римскій-Корсаковъ воспользовался

темами изъ своей оркестровой фантазіи „Садко“, написанной почти 30 годами раньше и воспользовался въ высшей степени удачно.

Слѣдующія по времени произведенія, написанныя для сцены московской Частной Оперы, всѣ принадлежатъ къ выдающимся созданіямъ композитора.

„Моцартъ и Сальери“, драматическія сцены по Пушкину, съ сохраненіемъ его полнаго текста, были поставлены въ 1897 году и, благодаря замѣчательному исполненію роли Сальери г-мъ Шаляпинымъ, имѣли очень большой успѣхъ. Это произведеніе посвящено памяти Даргомыжскаго, аріозно-декламаціонный стиль котораго былъ здѣсь примѣненъ, но съ художественнымъ мастерствомъ, далеко превышающимъ мастерство Даргомыжскаго. Въ сущности, аріозно-декламаціонный стиль, въ той формѣ, какая ему дана въ „Моцартѣ и Сальери“, до извѣстной степени приводитъ къ возвращенію къ той формѣ драматической сцены, образцы которой даны Глинкой еще въ „Жизни за царя“.

Въ 1898 году появилась на сценѣ „Боярыня Вѣра Шелога“, музыкально-драматическій прологъ къ „Псковитянкѣ“. Въ первоначальномъ видѣ этотъ прологъ былъ написанъ вмѣстѣ съ самой оперой въ 1872 году, но не попалъ на сцену. Насколько можно судить по стилю сочиненія, прологъ, за исключеніемъ „колыбельной пѣсни боярыни Вѣры“ написанъ, какъ будто, совершенно вновь. По крайней мѣрѣ, въ драматическо-аріозномъ стилѣ музыкальной иллюстраціи поэтичнѣйшаго разсказа боярыни Вѣры нѣтъ и слѣда той неопытности и неловкости, какія замѣчались въ аріозныхъ сценахъ „Псковитянки“. Этотъ разсказъ едва-ли не слѣдуетъ назвать лучшимъ образцомъ аріознаго стиля, какой до сихъ поръ имѣется; теперь этотъ прологъ дается въ общей связи съ оперой „Псковитянка“.

„Царская невѣста“, опера въ трехъ дѣйствіяхъ и четырехъ картинахъ, на сюжетъ изъ драмы Мея, была окончена въ 1898 году. Она выдѣляется изъ остальныхъ произведеній тѣмъ, что композиторъ весьма рѣшительнымъ образомъ примѣнилъ въ ней старыя формы классической оперы, иногда напоминающія не только Глинку, но даже Моцарта. Примѣненіе это сдѣлано съ огромнымъ талантомъ и мастерствомъ. Впрочемъ композиторъ пользовался всѣми новѣйшими средствами выраженія, а также и новѣйшей гармоніи. Нѣкоторые изъ номеровъ замѣчательно прекрасны по мастерству писанія для голосовъ и по красотѣ голосоведенія въ ансамбляхъ, какъ напримѣръ квартетъ второго дѣйствія. Но встрѣчаются, кромѣ того, отдѣльные эпизоды, отличающіеся удивительною силой характеристики, какъ напримѣръ появленіе въ глубинѣ сцены фигуры Ивана Грознаго. По обилію музыкальныхъ картинъ и мастерской законченности работы, „Царскую невѣсту“ можно считать лучшимъ изъ образцовъ примѣненія классическихъ оперныхъ формъ въ новой му-

зыкѣ, причемъ, многія мѣста отличаются замѣчательной силой драматической выразительности, а также мастерствомъ характеристики отдѣльныхъ лицъ.

„Сказка о царѣ Салтанѣ, о сынѣ его славномъ и могучемъ богатырѣ кн. Гвидонѣ Салтановичѣ и о прекрасной царевнѣ Лебеди", по Пушкину, была поставлена въ 1900 году. Либретто этой сказки очень растянуто и слишкомъ обильно различными эпизодами, при отсутствіи какого либо крупнаго драматическаго интереса въ сюжетѣ, что значительно вредитъ сценическому впечатлѣнію произведенія. Но музыка его очаровательна и вполнѣ отвѣчаетъ характеру сюжета. Мы не будемъ указывать на отдѣльныя, выдающіяся мѣста оперы, но она вся заслуживаетъ самаго серьезнаго вниманія музыкантовъ.

Послѣдней постановкой Частной Оперы былъ „Кощей безсмертный", осенняя сказочка, въ одномъ дѣйствіи и трехъ картинахъ. Музыка этой небольшой оперы въ высокой степени замѣчательна по своеобразности гармоній, какими характеризуется царство Кощея. Замѣчательна также и оркестровая картинка осенней непогоды.

Блестящіе успѣхи этихъ произведеній заставили дирекцію Императорскихъ театровъ снова обратиться къ Н. А. Римскому-Корсакову, ничего не предлагавшему дирекціи со времени отказа въ постановкѣ „Садко", и, такимъ образомъ, въ 1902 г. на сценѣ Маріинскаго театра въ Петербургѣ появилась опера въ 5 дѣйствіяхъ „Сервилія", на сюжетъ по Мею. При наличности многихъ общихъ достоинствъ, музыка этой оперы не принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ композитора и несмотря на мастерство фактуры, въ ней чувствуется нѣкоторая холодность и сухость. Между прочимъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ оперы композиторъ преднамѣренно обращается къ стилю итальянской музыки первой половины XIX вѣка, что въ сущности не оправдывается сюжетомъ, взятымъ изъ римской жизни, ибо между древнимъ Римомъ и современной Италіей осталось, развѣ, географическое сродство.

Слѣдующая опера, „Панъ Воевода", была поставлена первоначально на частной оперной сценѣ въ Петербургѣ, а въ 1905—на сценѣ Большого театра въ Москвѣ. Эту оперу можно отнести къ числу, сравнительно, слабыхъ произведеній. Въ ней и характернаго мало, ибо старинная Польша характеризуется танцовальными темами начала XIX вѣка. Самый сюжетъ „Пана Воеводы" отличается заурядною шаблонностью постройки. Тѣмъ не менѣе въ музыкѣ немало хорошаго въ смыслѣ общей красивости и мастерства отдѣлки.

„Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи", въ 4 дѣйствіяхъ, на сюжетъ одного изъ раскольничьихъ сказаній, появилось въ печати въ 1906 году. Это произведеніе замѣчательно тѣмъ характеромъ религіознаго мистицизма, которымъ оно проникнуто. Иногда музыка напоминаетъ мистику

вагнеровскаго „Парсифаля“, но въ большей своей части она совершенно самостоятельна, какъ самостоятельно изображеніе татаръ на основѣ русской пѣсни про татарскій полонъ. Музыка представляетъ, вообще, чрезвычайно большой интересъ и ее можно считать новымъ словомъ въ дѣятельности композитора.

Между многочисленными романсами Н. А. Римскаго-Корсакова многіе относятся къ лучшимъ образцамъ литературы этого рода. Слѣдуетъ также упомянуть о его учебникѣ гармоніи, въ системѣ котораго есть нѣкоторыя самостоятельныя черты; составленный вообще очень практично, учебникъ этотъ пользуется широкимъ распространеніемъ.

Начавши свою композиторскую дѣятельность среди новаторскаго кружка, Н. А. Римскій-Корсаковъ увлекался радикальными тенденціями не долго и сдѣлался скорѣе представителемъ старой исторической музыкальной школы, но представителемъ не отсталымъ и консервативнымъ, а ищущимъ естественнаго развитія началъ, выработанныхъ историческимъ складомъ, на почвѣ котораго появились всѣ наиболѣе замѣчательныя произведенія искусства. Такимъ образомъ, не будучи новаторомъ для новаторства, онъ тѣмъ не менѣе внесъ много новаго въ практику русскаго искусства и въ особенности въ оперную композицію, составляющую главную сторону его дѣятельности. Не отказываясь отъ законченныхъ формъ классической оперы, онъ примѣняетъ ихъ съ большой свободой и притомъ въ такихъ мѣстахъ, гдѣ эти формы являются вполнѣ мотивированными драматическимъ положеніемъ. Особенно широкое развитіе получили у него большія массовыя сцены, начиная со сцены вѣча „Псковитянки“ и кончая большими сценами въ послѣднихъ операхъ. Вагнеръ отразился на немъ не только въ нѣкоторыхъ оттѣнкахъ гармоніи и оркестровки, но и лейтмотивами, которые Н. А. Римскій-Корсаковъ примѣняетъ довольно настойчиво, хотя не такъ, какъ это примѣненіе дѣлалось Вагнеромъ въ его „Кольцѣ Нибелунга“ и „Парсифалѣ“, гдѣ вся музыка соткана изъ нихъ. У Римскаго-Корсакова лейтмотивъ царя Ивана Грознаго играетъ важную роль въ первой его оперѣ, а въ позднѣйшихъ лейтмотивы встрѣчаются и въ бо́льшемъ количествѣ, и примѣняются часто. Въ „Моцартѣ и Сальери“ является, какъ будто образецъ музыкальной драмы по системѣ Вагнера, но это лишь внѣшнее сходство, ибо стиль „Моцарта и Сальери“ коренится не въ Вагнерѣ, а въ Глинкѣ и Даргомыжскомъ, что между прочимъ выражается въ полномъ главенствѣ вокальныхъ партій и, наконецъ, въ примѣненіи,—правда, въ свободнѣйшемъ,—формы аріи, основанной на речитативно-аріозной декламаціи, какъ въ монологѣ Сальери первой картины.

Основой новѣйшей музыки вообще служитъ такъ называемая тематическая работа, замѣнившая условныя контрапунктическія сплетенія прежняго времени, а иногда и пользующаяся

ими въ отдѣльныхъ случаяхъ. Тематическая работа, представляющая органическое развитіе основныхъ идей, примѣняется Римскимъ-Корсаковымъ сравнительно рѣдко и большею частью состоитъ изъ разнообразнѣйшихъ повтореній, комбинованныхъ съ величайшимъ мастерствомъ. Широкія формы симфонической музыки, повидимому, мало симпатичны автору „Садко“ и даже такая симфонія, какъ „Антаръ“, скорѣе имѣетъ характеръ програмной фантазіи. Вообще, Римскій-Корсаковъ имѣетъ явно выраженную наклонность къ програмной музыкѣ, или музыкѣ на текстъ, служащій замѣной программы.

Многолѣтняя, настойчивая педагогическая дѣятельность Н. А. Римскаго-Корсакова принесла очень обильные плоды въ цѣломъ рядѣ композиторовъ, получившихъ свое развитіе подъ его руководствомъ, результаты котораго тѣмъ болѣе цѣнны, что оно почти не налагало печати подражательности на его учениковъ.

Первымъ изъ нихъ можно назвать *Александра Константиновича Глазунова*. Онъ родился въ Петербургѣ 29 іюля 1865 года, сыномъ извѣстнаго издателя и книгопродавца. Свое образованіе онъ получилъ въ реальномъ училищѣ и былъ потомъ вольнослушателемъ Петербургскаго университета. Начавши учиться музыкѣ съ 9 лѣтъ, онъ уже въ то время выказалъ наклонность къ сочиненію. Въ 1880 году, по указанію Балакирева, Глазуновъ началъ брать уроки у Римскаго-Корсакова подъ руководствомъ котораго въ $1^1/2$ года прошелъ курсъ теоріи музыки и композиціи. Первую симфонію онъ написалъ въ шестнадцатилѣтнемъ возрастѣ и въ 1882 году она была съ большимъ успѣхомъ исполнена въ одномъ изъ концертовъ Безплатной Школы, подъ управленіемъ Балакирева. Приблизительно къ тому же времени относятся и нѣкоторыя другія изъ сочиненій Глазунова, такъ, напримѣръ, квартетъ D-dur op. I. Имѣя вполнѣ обезпеченное матеріальное положеніе, Глазуновъ свободно могъ отдаться занятіямъ композиціей и работалъ на этомъ поприщѣ очень много. Примыкая по личнымъ связямъ къ Балакиревскому кружку, онъ, кажется, совсѣмъ не раздѣлялъ его основныхъ тенденцій и посвящалъ свои труды главнымъ образомъ симфонической музыкѣ, въ большей или меньшей степени придерживаясь ея классическихъ формъ. Принадлежность къ Балакиревскому кружку выразилась, развѣ, въ програмныхъ композиціяхъ, которыхъ имъ также написано не мало. Усвоивши отъ своего учителя мастерство въ примѣненіи средствъ оркестра, онъ однакоже пользуется этими средствами совершенно самостоятельно и его оркестръ отличается не столько внѣшней нанарядностью деталей, сколько удивительной полнотой и мощной мягкостью оркестровой звучности, чуждой крикливости даже въ самыхъ сильнѣйшихъ комбинаціяхъ оркестровыхъ массъ. Ярко выраженной наклонности къ національному характеру музыки у Глазунова почти не проявляется и онъ музыкантъ настолько

же русскій, насколько и европейскій. Въ противуположность своему учителю, онъ является большимъ мастеромъ тематической работы, необходимой спутницы крупныхъ симфоническихъ формъ. Весь характеръ его творчества носитъ на себѣ отпечатокъ мужественности и силы, которыя чувствуются даже и въ нѣжныхъ, мягкихъ эпизодахъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, все это творчество имѣетъ отпечатокъ созерцательной холодности, какъ-бы разсматривающей музыкальную красоту съ объективной точки зрѣнія. Мелодическое изобрѣтеніе не составляетъ сильной стороны дарованія Глазунова, хотя его большею частью сжатыя темы отличаются большой опредѣленностью характера и твердостью рисунка. Въ гармоніи онъ является большимъ и своеобразнымъ мастеромъ. Если въ первоначальныхъ композиціяхъ у него и замѣчалась иногда гармоническая изысканность, то она совершенно исчезла подъ вліяніемъ знакомства съ произведеніями контрапунктистовъ прежняго времени и въ позднѣйшихъ сочиненіяхъ Глазунова является замѣчательно тѣсное и полное сліяніе стилей гармоническаго и контрапунктическаго, къ чему стремится вся новѣйшая музыка, подвигаемая въ эту сторону всѣмъ ея историческимъ развитіемъ. Въ качествѣ инструментатора Глазуновъ является также однимъ изъ лучшихъ мастеровъ новѣйшаго времени.

Изъ многочисленныхъ сочиненій Глазунова, прежде всего, слѣдуетъ назвать его 8 симфоній, между которыми выдѣляется въ особенности 6-ая C-moll, истинно мастерское произведеніе, и 7-ая F-dur, въ которой проявляется высокое контрапунктическое искусство, но не ради самого себя, а для достиженія художественныхъ цѣлей. Къ числу выдающихся произведеній нужно отнести также симфоническую поэму „Стенька Разинъ" op. 13., двѣ оркестровыхъ фантазіи: „Лѣсъ" op. 19 и „Море", op. 28, а также изящнѣйшую музыкальную картину „Весна", op. 34. Въ области камерной музыки имъ написаны 5 квартетовъ, а также 5 новеллетъ, op. 15, сюита, op. 35 для струннаго квартета, струнный квинтетъ A-dur op. 39 и квартетъ для мѣдныхъ инструментовъ, op. 38. Кромѣ того, имъ написано довольно много піесъ для различныхъ инструментовъ, преимущественно для фортепіано, въ томъ числѣ двѣ сонаты, а также піесы для скрипки, віолончели, альта и валторны. Изъ вокальныхъ композицій Глазуновымъ написаны только романсы (около 15-ти) и двѣ кантаты, области же оперы онъ никогда не касался. Зато онъ написалъ нѣсколько балетовъ, изъ которыхъ особеннымъ успѣхомъ пользуется „Раймонда", достойная стать наряду съ балетами Чайковскаго. Глазуновъ принималъ также участіе, вмѣстѣ съ Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ, въ окончаніи и инструментовкѣ „Князя Игоря" Бородина и между прочимъ записалъ на память увертюру, которую самъ композиторъ игралъ на фортепіано, но не успѣлъ перенести на бумагу. Кромѣ того Глазуновымъ инструментовано довольно много компози-

цій различныхъ авторовъ, въ томъ числѣ „Маленькая сюита“ Бородина, написанная послѣднимъ для фортепіано въ 4 руки. Къ числу послѣднихъ сочиненій Глазунова относится превосходный скрипичный концертъ. Съ 1900 года Глазуновъ состоитъ профессоромъ Петербургской консерваторіи по классу инструментовки и чтенія партитуръ, а въ началѣ 1906 года онъ избранъ директоромъ консерваторіи.

Анатолій Константиновичъ Лядовъ родился 29 апрѣля 1855 года въ Петербургѣ. Онъ по рожденію принадлежитъ къ музыкальному семейству, ибо его отецъ былъ капельмейстеромъ Русской Оперы въ Петербургѣ, а его дядя — балетнымъ капельмейстеромъ, также при Императорской сценѣ. Первоначальное свое музыкальное образованіе А. К. Лядовъ получилъ подъ руководствомъ своего отца, а затѣмъ поступилъ въ Петербургскую консерваторію, гдѣ въ 1877 году и окончилъ курсъ по классу композиціи Римскаго-Корсакова. Съ 1878 г. онъ приглашенъ преподавателемъ въ консерваторію по классамъ теоріи музыки и нынѣ состоитъ въ ней въ званіи профессора, руководя собственнымъ классомъ композиціи и спеціальнымъ классомъ гармоніи. Кромѣ того, съ 1885 года онъ преподаетъ теорію музыки въ музыкальныхъ классахъ Придворной Пѣвческой Капеллы. Въ качествѣ композитора посвятилъ себя преимущественно фортепіано. Для этого инструмента имъ написанъ рядъ піесъ въ небольшихъ формахъ, но принадлежащихъ къ изящнѣйшимъ произведеніямъ этого рода, достигшимъ очень большой и повсемѣстной извѣстности. Для оркестра онъ также писалъ небольшія піесы, носящія тотъ же отпечатокъ законченнаго изящества, какъ и его фортепіанныя сочиненія. Между этими оркестровыми сочиненіями особенно замѣчательны „Скерцо“ и музыкальная картинка „Баба-Яга“. Для пѣнія онъ писалъ, преимущественно, дѣтскія пѣсни на народныя слова. Имъ издано нѣсколько большихъ сборниковъ русскихъ народныхъ пѣсенъ, а также нѣсколько піесъ для струннаго квартета. Ограничиваясь въ своихъ композиціяхъ большею частію небольшими, почти миніатюрными формами, Лядовъ является истиннымъ мастеромъ въ музыкѣ этого рода.

Антонъ Степановичъ Аренскій родился 30 іюля 1861 года въ Новгородѣ. Въ семилѣтнемъ возрастѣ онъ началъ играть на фортепіано, а къ девятилѣтнему относятся уже его первые опыты композиціи. Теоріи музыки онъ учился первоначально подъ руководствомъ Зике, въ музыкальной школѣ Руссо, въ Петербургѣ, а затѣмъ въ Петербургской консерваторіи у Іогансена и Римскаго-Корсакова, и нѣкоторыя изъ своихъ сочиненій, затѣмъ появившихся въ печати, написалъ еще будучи ученикомъ консерваторіи. По окончаніи курса, въ 1882 году, Аренскій былъ приглашенъ въ Московскую консерваторію первоначально преподавателемъ гармоніи и контрапункта, а позднѣе сдѣлался также профессоромъ свободнаго сочиненія. Съ

1888 года онъ дирижировалъ концертами Русскаго Хорового общества въ Москвѣ, а иногда выступалъ дирижеромъ и симфоническихъ собраній Музыкальнаго Общества. Въ 1895 году онъ переселился въ Петербургъ и, по рекомендаціи Балакирева, вскорѣ былъ назначенъ управляющимъ Придворной Пѣвческой Капеллы и оставался въ этой должности до 1901 года, когда вышелъ въ отставку и посвятилъ себя исключительно занятіямъ композиціей. Но вскорѣ ему стало измѣнять здоровье и, наконецъ, тяжелая, изнурительная болѣзнь свела его въ могилу 12 апрѣля 1906 года.

А. С. Аренскій обладалъ очень выдающимся композиторскимъ талантомъ, отличительными чертами котораго были изящество и благородство музыкальнаго выраженія. Будучи ученикомъ Н. А. Римскаго-Корсакова, Аренскій, по складу и характеру своего таланта, скорѣе тяготѣлъ къ Чайковскому. Почти всѣ его лучшія произведенія были написаны во время его пребыванія въ Москвѣ. Съ переѣздомъ въ 1895 году въ Петербургъ его талантъ началъ, какъ будто, блекнуть, вѣроятно въ соотвѣтствіи съ упадкомъ физическихъ силъ, но все-таки отъ времени до времени проявлялся прекрасными произведеніями. Изящный мелодистъ, онъ былъ въ то же время прекраснымъ гармонистомъ, хотя и чуждымъ всякой изысканности и новаторства. Имъ написаны двѣ симфоніи H-moll op. 4 и A-dur, op. 22, но лучшая изъ нихъ первая, хотя она и была написана почти въ юношескіе годы,—также три сюиты, первоначально написанныя для двухъ фортепіано въ 4 руки и потомъ переложенныя для оркестра, два струнныхъ квартета, фортепіанное тріо D-moll, достигшее очень большой и повсемѣстной извѣстности, и фортепіанный квинтетъ D-dur op. 51, концертъ для фортепіано, op. 2, фортепіанная фантазія на русскія темы Рябинина, op. 48, концертъ для скрипки, болѣе 100 піесъ для фортепіано, а также различныя піесы для скрипки и віолончели. Очень видное мѣсто въ творчествѣ Аренскаго занимаютъ его романсы, которыхъ онъ написалъ для одного и двухъ голосовъ болѣе 70. Многіе изъ этихъ романсовъ могутъ быть поставлены наряду съ лучшими произведеніями Чайковскаго.

Имъ написаны также 3 оперы и одинъ балетъ. Первая изъ оперъ „Сонъ на Волгѣ“, на сюжетъ изъ Островскаго, была поставлена въ московскомъ Большомъ театрѣ въ 1892 году и принадлежитъ къ числу выдающихся произведеній русской оперной литературы. Одноактная опера „Рафаэль“ давалась въ Москвѣ въ 1894 году. Послѣдняя изъ его оперъ „Наль и Дамаянти“ была окончена въ 1899 году и поставлена въ Москвѣ, въ Большомъ театрѣ въ 1904 году, но не имѣла особеннаго успѣха; лучшей изъ его оперъ остается первая. Кромѣ того, по случаю столѣтія рожденія Пушкина, имъ было написано нѣсколько музыкальныхъ номеровъ къ „Бахчисарайскому фонтану“, въ томъ числѣ большая драматическая

сцена. Послѣднимъ произведеніемъ Аренскаго, написаннымъ уже на болѣзненномъ одрѣ, была музыка къ „Бурѣ“ Шекспира, написанная по заказу театральной дирекціи для постановки этой піесы на сценѣ московскаго Малаго театра. Въ этой композиціи, состоящей изъ значительнаго числа номеровъ, во многихъ изъ нихъ еще проявились лучшія стороны таланта безвременно угасшаго композитора. Въ качествѣ музыкальнаго педагога Аренскій написалъ „Руководство къ практическому изученію гармоніи“, переведенное на нѣмецкій языкъ, а также „1000 задачъ“ къ этому руководству и „Руководство къ изученію формъ инструментальной и вокальной формы музыки“, въ двухъ частяхъ. Эти музыкальные учебники отличаются большой ясностью и сжатостью изложенія. Къ числу его учениковъ принадлежатъ композиторы: А. Н. Корещенко и С. В. Рахманиновъ.

Михаилъ Михайловичъ Ипполитовъ-Ивановъ родился 7 ноября 1859 года въ Гатчинѣ. Получивъ домашнее воспитаніе, онъ поступилъ въ 1875 году въ Петербургскую консерваторію, въ которой и окончилъ курсъ въ 1882 году, по классу композиціи Римскаго-Корсакова. Въ томъ же году онъ сдѣлался директоромъ музыкальнаго училища и дирижеромъ симфоническихъ концертовъ тифлисскаго отдѣленія Русскаго Музыкальнаго Общества, а съ 1884 также дирижеромъ казеннаго театра въ Тифлисѣ. При его управленіи Тифлисская оперная сцена имѣла большое художественное значеніе. Въ 1893 году Ипполитовъ-Ивановъ переселился въ Москву, гдѣ занялъ при консерваторіи мѣсто профессора гармоніи, инструментовки и свободнаго сочиненія, а съ 1906 года избранъ директоромъ консерваторіи. Съ осени 1899 года онъ сдѣлался дирижеромъ Московской Частной Оперы и пріобрѣлъ большую популярность въ публикѣ. Имъ были написаны оперы: „Руѳь“ на библейскій сюжетъ, „Азра“, на восточное сказаніе и „Ася“, на сюжетъ изъ Тургенева. „Руѳь“ давалась въ Тифлисѣ и была тамъ поставлена впервые въ 1887 году. „Ася“ была поставлена въ Москвѣ, на сценѣ Частной Оперы въ 1900 году. Пребываніе въ Тифлисѣ дало возможность М. М. Ипполитову-Иванову близко ознакомиться съ восточной музыкой вообще и въ частности съ грузинской, что въ значительной степени отразилось на его композиторскомъ творчествѣ. Между прочимъ, его сюита для оркестра „Кавказскіе эскизы“, ор. 10 достигла большой популярности не только въ Россіи, но и заграницей. Въ 1906 году была исполнена его вторая кавказская сюита, имѣвшая большой успѣхъ. Кромѣ того, раньше исполнялась его оркестровая симфоніэтта. Въ области камерной музыки онъ написалъ квартеты: фортепіанный, ор. 9 и смычковый, ор. 13. Кромѣ того, имъ написано много романсовъ, дуэтовъ и хоровъ. Преобладающими качествами композиторскаго таланта его является отсутствіе изысканности, искренность и теплота выраженія и всегдашнее чрез-

Аренскаго

вычайное благозвучіе. По характеру сочиненій, М. М. Ипполитовъ-Ивановъ примыкаетъ скорѣе къ Чайковскому, хотя иногда являются черты, напоминающія и Римскаго-Корсакова.

Г. А. Казаченко родился 25 апрѣля 1858 года. Музыкѣ первоначально учился въ Придворной Пѣвческой Капеллѣ, а затѣмъ въ Петербургской консерваторіи, гдѣ окончилъ въ 1893 году курсъ по спеціальнымъ классамъ композиціи и фортепіано. Вслѣдъ затѣмъ онъ поступилъ хормейстеромъ въ Маріинскій театръ въ Петербургѣ. Въ качествѣ симфоническаго дирижера выступалъ въ концертахъ Музыкальнаго Общества. Въ 1885 году на сценѣ Маріинскаго театра была поставлена его опера въ четырехъ дѣйствіяхъ „Князь Серебряный" на сюжетъ изъ романа гр. А. Толстого. Опера имѣла посредственный успѣхъ и не особенно долго держалась на сценѣ. Вторая опера „Панъ Сотникъ", на сюжетъ изъ „Кобзаря" Шевченко, была поставлена въ 1902 году въ Народномъ Домѣ императора Николая. Кромѣ того, имъ были написаны для оркестра: симфонія, 2 сюиты и др., а также хоры, романсы, фортепіанныя піесы.

А. Т. Гречаниновъ родился 13 октября 1864 года въ Москвѣ. Учился сначала въ Московской консерваторіи, гдѣ окончилъ курсъ по классу фортепіано въ 1890 г., а затѣмъ поступилъ въ Петербургскую, гдѣ прошелъ курсъ композиціи по классу Римскаго-Корсакова. Его опера „Добрыня Никитичъ" была поставлена въ 1904 году на сценѣ Большого театра въ Москвѣ и хотя имѣла значительный успѣхъ, но давалась сравнительно рѣдко; въ музыкѣ оперы много талантливыхъ вещей и вообще она отличается большими достоинствами. Симфонія ор. 6 H-moll, исполнялась въ 1895 г. въ русскихъ симфоническихъ концертахъ въ Петербургѣ, а потомъ въ Музыкальномъ Обществѣ въ Москвѣ; это сочиненіе также отличается большими достоинствами, особенно въ первой части. Кромѣ того, имъ написаны 2 квартета и очень талантливая, своеобразная музыка къ „Снѣгурочкѣ" Островскаго, а также музыкальные номера къ „Царю Ѳеодору Іоанновичу" и „Іоанну Грозному" гр. А. Толстого. Наибольшей популярностью изъ сочиненій А. Т. Гречанинова пользуются его церковныя композиціи и въ особенности романсы и различные хоры. А. Т. Гречаниновъ принадлежитъ къ числу композиторовъ, отъ которыхъ еще многаго можно ожидать въ будущемъ.

Соколовъ, Николай Александровичъ. Родился 14 марта 1859 года въ Петербургѣ. Съ 1877—1885 былъ ученикомъ Петербургской консерваторіи, гдѣ окончилъ курсъ по классу композиціи Іогансена и Римскаго-Корсакова. Изъ его сочиненій для оркестра извѣстны: двѣ серенады, „Элегія" и музыка къ „Зимней сказкѣ" Шекспира, написанная для Александрійскаго театра, балетъ „Дикіе лебеди", три смычковыхъ квартета, различныя піесы для скрипки и віолончели съ фп., нѣсколько хоровъ для женскихъ и мужскихъ голосовъ, и много романсовъ.

Витоль, Осипъ Ивановичъ. Родился 14 іюля 1863 года въ Вольмарѣ, въ Лифляндіи. Въ 1880 году онъ поступилъ въ Петербургскую консерваторію, гдѣ и окончилъ курсъ въ 1885 г. по спеціальному классу теоріи музыки и композиціи проф. Іогансена и Римскаго-Корсакова. Спустя годъ онъ былъ приглашенъ преподавателемъ теоріи музыки въ консерваторію и состоитъ въ этой должности и въ настоящее время. Изъ его сочиненій особенно выдаются композиціи на латышскія темы, какъ напримѣръ, музыкальная картина для оркестра „Праздникъ Лиго". Кромѣ того, у него имѣются: симфонія, смычковый квартетъ, фортепіанная соната, различные хоры a capella и съ оркестромъ, много фп. піесъ, а также аранжировки латышскихъ народныхъ пѣсенъ для соло и хоровъ.

Золотаревъ, Василій Андреевичъ. Родился 23 февраля 1873 года въ Таганрогѣ. Въ десятилѣтнемъ возрастѣ поступилъ въ Придворную Пѣвческую капеллу, гдѣ учился въ музыкальныхъ классахъ игрѣ на скрипкѣ и теоріи музыки (Лядовъ). Позже, онъ занимался композиціей подъ руководствомъ Балакирева, въ 1898 году поступилъ въ Петербургскую консерваторію и окончилъ въ ней курсъ по классу Римскаго-Корсакова въ 1900 году. Изъ сочиненій его извѣстны: экзаменная кантата „Рай и Пери", удостоенная Рубинштейновской преміи въ 1200 рублей, симфонія для оркестра, увертюра „Деревенскій праздникъ", „Еврейская рапсодія", два смычковыхъ квартета, варіаціонная сюита для скрипки съ фортепіано, фп. соната, довольно значительное число романсовъ и два хора.

Черепнинъ, Николай Николаевичъ. Родился въ 1873 году, закончилъ свое общее образованіе въ Петербургскомъ университетѣ, а въ 1895 — 1898 состоялъ ученикомъ Петербургской консерваторіи по классу композиціи Римскаго-Корсакова. Онъ весьма дѣятельно занимается композиціей и, между прочимъ, нѣкоторые романсы и дуэты его пользуются значительной популярностью. Для оркестра онъ написалъ вступленіе къ „Принцессѣ Грезѣ" Ростана, „Лирическую поэму" для скрипки съ оркестромъ, смычковый квартетъ, фп. концертъ и различныя фп. піесы, а, кромѣ того, нѣсколько хоровъ съ оркестромъ и a capella. Въ послѣднее время онъ съ успѣхомъ выступалъ въ качествѣ симфоническаго дирижера.

ГЛАВА XIII.

П. И. Чайковскій и его школа.

Среди борьбы различныхъ направленій въ русской музыкѣ, центральной и наиболѣе выдающейся фигурой является композиторъ, дѣятельности котораго посвящается настоящая глава.

Петръ Ильичъ Чайковскій родился 25 апрѣля 1840 года на Воткинскомъ заводѣ Сарапульскаго уѣзда, Вятской губ., гдѣ отецъ его въ то время былъ директоромъ завода. Получивши хорошую домашнюю подготовку, онъ въ 1850 году поступилъ въ петербургское Училище Правовѣдѣнія. Музыкѣ онъ началъ учиться съ семилѣтняго возраста, но подобно Глинкѣ въ раннемъ возрастѣ не выказалъ, повидимому, особенно выдающихся музыкальныхъ способностей. Во время пребыванія въ Училищѣ Правовѣдѣнія онъ, хотя и не покидалъ занятія музыкой, но они были чрезвычайно поверхностны. Обладая хорошимъ дѣтскимъ голосомъ, онъ пѣлъ въ церковномъ хорѣ Училища, причемъ былъ замѣченъ его замѣчательно тонкій музыкальный слухъ, вслѣдствіе чего нѣкоторое время онъ былъ регентомъ правовѣдскаго хора, но оказался совершенно неспособнымъ поддерживать въ немъ какую нибудь дисциплину. Музыкальныя способности его во всякомъ случаѣ были замѣчены, ибо попечитель училища принцъ П. Г. Ольденбургскій, бывшій страстнымъ любителемъ музыки, доставилъ ему уроки извѣстнаго фортепіаннаго педагога Кюндингера, продолжающаго свою дѣятельность и понынѣ. Окончивши въ 1859 году курсъ, Чайковскій поступилъ на службу и усердно посѣщалъ петербургское свѣтское общество, въ которомъ его цѣнили какъ дилетанта піаниста, въ особенности за его превосходные аккомпанименты и умѣнье читать съ листа. Страстное влеченіе къ музыкѣ Чайковскій, судя по нѣкоторымъ свѣдѣніямъ, чувствовалъ съ дѣтскихъ лѣтъ, но будучи всегда чрезвычайно сосредоточенной въ себѣ и даже скрытной натурой, онъ очень рѣдко давалъ волю выраженіямъ своихъ затаенныхъ стремленій. Уже будучи чиновникомъ министерства юстиціи, онъ поступилъ въ классы, открытые Музыкальнымъ Обществомъ и сталъ учиться теоріи музыки у Н. И. Зарембы, бывшаго преподавателемъ этого класса. А. Г. Рубинштейнъ, особенно внимательно слѣдившій именно за этимъ классомъ, обратилъ вниманіе на выдающуюся талантливость молодого чиновника и далъ ему совѣтъ заниматься или вполнѣ серьезно музыкой, или же совсѣмъ оставить занятія ею. Чайковскій въ то время совершенно преклонялся передъ артистической индивидуальностью А. Г. Рубинштейна и его мнѣніе о его выдающейся талантливости дало ему толчокъ къ полнѣйшему измѣненію въ своемъ жизненномъ пути. Будучи натурой глубокой и страстной, Чайковскій, оставивъ всякія колебанія, рѣшилъ бросить карьеру чиновника и сдѣлаться музыкантомъ.

Съ открытіемъ консерваторіи въ 1862 году, онъ поступилъ въ число ея учениковъ и совершенно забросилъ службу, а въ началѣ 1863 года вышелъ въ отставку въ чинѣ надворнаго совѣтника, въ какомъ и остался до конца жизни. Въ консерваторіи Чайковскій, кромѣ теоріи музыки, учился еще игрѣ на флейтѣ и участвовалъ въ ученическомъ оркестрѣ. Будучи на-

турой очень серьезной, онъ, посвятивъ себя музыкѣ, рѣшилъ по возможности овладѣть всѣмъ, что могла ему дать школа и работалъ поэтому съ невѣроятнымъ усердіемъ, приводившемъ въ полнѣйшее изумленіе его учителей, а въ особенности А. Г. Рубинштейна, ученикомъ котораго онъ былъ по классу композиціи. Въ консерваторію одновременно съ нимъ поступилъ Г. А. Ларошъ, съ которымъ они очень скоро познакомились и сдружились. Хотя Ларошъ былъ пятью годами моложе и получилъ только домашнее образованіе, но по своимъ музыкальнымъ знаніямъ, а также по обширной начитанности въ литературѣ на главныхъ европейскихъ языкахъ, которыми онъ прекрасно владѣлъ, младшій товарищъ превосходилъ своего старшаго и даже оказывалъ значительное вліяніе на него во время консерваторскихъ занятій. Осенью 1865 года Чайковскій окончилъ курсъ Петербургской консерваторіи и еще до выпускныхъ экзаменовъ получилъ отъ Н. Г. Рубинштейна приглашеніе занять мѣсто преподавателя теоріи музыки при имѣвшей вскорѣ открыться Московской консерваторіи. Будучи совершенно лишенъ матеріальнаго обезпеченія, Чайковскій охотно принялъ это предложеніе и въ первыхъ числахъ января 1866 года переѣхалъ въ Москву, гдѣ, по приглашенію Н. Г. Рубинштейна, поселился въ его квартирѣ, начавши въ то же время преподаваніе гармоніи въ классахъ Музыкальнаго Общества. Тотчасъ же по пріѣздѣ въ Москву онъ получилъ отъ Н. Г. Рубинштейна предложеніе написать что-либо для исполненія въ одномъ изъ ближайшихъ симфоническихъ концертовъ Музыкальнаго Общества. Молодой композиторъ немедленно и очень усердно принялся за работу, но на первый разъ неудачно, ибо Н. Г. Рубинштейнъ совсѣмъ забраковалъ это сочиненіе, увертюру C-moll, и нашелъ невозможнымъ исполнить ее въ концертѣ. Молодой композиторъ смиренно подчинился этому приговору и предложилъ другую увертюру для небольшого оркестра, написанную имъ еще въ Петербургѣ, въ видѣ классной работы. Эта увертюра F-dur получила одобреніе, но ее пришлось передѣлать для большого оркестра, и она была исполнена 4 марта 1866 года въ концертѣ Н. Г. Рубинштейна, подъ управленіемъ послѣдняго. Это сочиненіе имѣло въ публикѣ порядочный успѣхъ, но, въ особенности, обратило на себя вниманіе музыкантовъ, въ томъ числѣ и М. А. Балакирева, случайно присутствовавшаго въ концертѣ. Глубже и дальновиднѣе всѣхъ оцѣнилъ тялантъ своего молодого друга Н. Г. Рубинштейнъ, сразу вполнѣ увѣровавшій въ его широкую будущность. Въ это же время, т. е., еще весною 1866 года, Чайковскій началъ писать свою первую симфонію и въ слѣдующемъ году окончилъ ее. Но его артистическія симпатіи все еще тяготѣли главнымъ образомъ къ Петербургу и онъ повезъ оконченное произведеніе въ Петербургъ на судъ своихъ учителей, Зарембы и Рубинштейна, но къ величайшему своему огорченію не встрѣтилъ благопріятнаго отношенія съ ихъ сто-

роны. Чайковскій даже передѣлалъ по указанію Зарембы первую часть симфоніи (о чемъ впослѣдствіи очень жалѣлъ), но и въ этой передѣлкѣ симфонія не получила одобренія и А. Г. Рубинштейнъ нашелъ возможнымъ исполнить изъ нея только двѣ среднія части. Съ этого времени тяготѣніе къ Петербургу исчезаетъ въ Чайковскомъ на долгое время и никогда не возобновляется въ первоначальной степени, Москва же дѣлается центромъ, съ которымъ жизнь и дѣятельность связывали его все больше и больше. Его первая симфонія была исполнена цѣликомъ въ Москвѣ въ 1868 году и доставила композитору первый дѣйствительно очень большой успѣхъ въ публикѣ; этому успѣху много способствовало превосходное исполненіе, подъ управленіемъ Н. Г. Рубинштейна, который всего лучше вдохновлялся именно сочиненіями Чайковскаго.

Дѣятельность Чайковскаго съ самаго начала носила отпечатокъ большой энергіи и производительности. Онъ въ томъ же 1866 году началъ уже сочиненіе своей оперы „Воевода", на либретто Островскаго, изъ котораго, впрочемъ, Островскимъ было сдѣлано не болѣе половины, остальное написалъ самъ Чайковскій по піесѣ Островскаго. Когда еще опера не была окончена, изъ нея уже исполнили въ одномъ изъ симфоническихъ концертовъ „Танцы сѣнныхъ дѣвушекъ", имѣвшія очень большой успѣхъ и въ ближайшее время неоднократно появлявшіеся въ концертныхъ программахъ Москвы и Петербурга. Въ эти танцы вошелъ небольшой отрывокъ изъ піесы, написанной Чайковскимъ еще въ 1865 году и въ августѣ того же года, подъ названіемъ „Danses caractéristiques" исполненной въ Павловскѣ Іоганномъ Штраусомъ, когда самого композитора не было въ Петербургѣ и на самое сочиненіе въ то время никто не обратилъ никакого вниманія. Въ началѣ 1867 года имъ была еще написана торжественная увертюра, на датскій народный гимнъ. Въ февралѣ или мартѣ 1867 г. появились также двѣ фортепіанныя піесы, помѣченныя ор. 1. Изъ нихъ „Русское скерцо" было исполнено Н. Рубинштейномъ въ его концертѣ. Лѣтомъ 1867 года были написаны 3 фортепіанныя піесы, ор. 2, изъ которыхъ особенной извѣстности достигла „Пѣсня безъ словъ". Затѣмъ, въ сезонъ 1867—68 гг. онъ занимался исключительно оперой „Воевода", которая была совсѣмъ закончена. Въ сезонѣ 1868—69 гг. были написаны по заказу антрепренера итальянской оперы Мерелли речитативы къ оперѣ Обера „Черное домино", которая исполнялась въ бенефисъ примадонны труппы, знаменитой пѣвицы Д. Арто. Дальнѣйшая судьба этой работы неизвѣстна, ибо рукопись ея потеряна. Той же осенью 1868 года имъ были написаны двѣ фортепіанныя піесы, ор. 4 и 5, причемъ послѣдній, Romance sans paroles, достигъ огромной популярности. Той же осенью была написана оркестровая фантазія „Фатумъ".

Опера „Воевода" была принята къ постановкѣ на сценѣ Большого театра и 30 января 1869 года состоялось ея первое

представленіе въ бенефисъ примадонны Меньшиковой. Еще на репетиціяхъ самъ композиторъ значительно разочаровался въ достоинствахъ своего произведенія, а кромѣ того, вслѣдствіе требованія исполнителей, ему пришлось сдѣлать многія сокращенія, причемъ иногда пропускались лучшія мѣста оперы. Постановка „Воеводы" сдѣлана была очень бѣдная, большей частью сборная изъ разныхъ имѣвшихся въ наличности декорацій и костюмовъ. Составъ исполнителей и самое исполненіе были также не выше посредственности, но тѣмъ не менѣе, первое время опера имѣла значительный успѣхъ, но не удержалась на сценѣ и послѣ 7 или 8 представленій была снята съ репертуара, а впослѣдствіи композиторъ самъ уничтожилъ ее. Вскорѣ послѣ перваго представленія „Воеводы" была исполнена въ первый разъ и фантазія „Фатумъ", но не имѣла особеннаго успѣха и впослѣдствіи хотя и была также уничтожена композиторомъ, но партитура послѣ его смерти была возстановлена по сохранившимся оркестровымъ партіямъ.

Вслѣдъ за постановкой первой оперы, Чайковскій уже принялся за сочиненіе второй, по готовому либретто гр. В. Соллогуба, на сюжетъ изъ „Ундины" Жуковскаго, написанному годами 20-ю раньше для А. Ѳ. Львова. Въ концѣ іюля того же года вся партитура „Ундины" была закончена и вслѣдъ затѣмъ представлена въ петербургскую театральную дирекцію, которой обѣщана была ея постановка. Однако музыкальный комитетъ, разсмотрѣвши ее въ 1870 году, не одобрилъ оперу къ представленію и самой партитуры Чайковскій долго не могъ получить обратно, а когда наконецъ получилъ, то немедленно сжегъ ее, не показавъ даже никому изъ своихъ друзей.

Вообще, начало композиторской дѣятельности Чайковскаго было усѣяно не столько розами, сколько шипами. Враждебное отношеніе къ нему музыкальной печати началось съ первымъ же отзывомъ о немъ въ Петербургѣ, по поводу исполненія на актѣ, при выпускѣ Чайковскаго изъ консерваторіи, его экзаменной работы, кантаты на оду Шиллера „Къ радости", оставшейся не напечатанной, хотя партитура ея сохранилась. По этому случаю появилась только одна рецензія, въ которой рецензентъ усмотрѣлъ въ работѣ только консерваторскую рутину и бездарность. Сѣровъ, стоявшій тогда на вершинѣ своей популярности, совсѣмъ не обратилъ никакого вниманія на Чайковскаго, хотя и былъ знакомъ съ нимъ лично. Неодобреніе первой симфоніи въ Петербургѣ, незначительный успѣхъ первой оперы въ Москвѣ, а также печальный случай со второй оперой, могли бы отнять бодрость у человѣка обладавшаго меньшей энергіей, но Чайковскій вѣрилъ въ свое призваніе и считалъ себя обязаннымъ работать, видя въ этомъ свое предназначеніе, которое онъ обязанъ былъ выполнить. При чрезвычайной впечатлительности его натуры, всѣ эти неудачи и непріятности отзывались на немъ очень тяжело, но это нисколько



не ослабило его энергіи. Имѣя довольно значительное число занятій въ консерваторіи, онъ находилъ время много работать и надъ композиціей, неуклонно отдаваясь этому занятію ежедневно. Когда еще вопросъ объ „Ундинѣ“ не былъ рѣшенъ, онъ уже избралъ себѣ сюжетъ для третьей оперы, взявъ трагедію въ стихахъ Лажечникова „Опричникъ“ и самъ сдѣлавши изъ нея либретто. Опера эта, начатая въ 1870 году, была окончена въ маѣ 1871 года. Но онъ былъ занятъ не однимъ этимъ. Осенью 1869 года онъ началъ писать увертюру „Ромео и Джульетта“, мысль которой была ему подана Балакиревымъ, и закончилъ эту композицію въ самомъ началѣ 1870 года. Исполненная вслѣдъ затѣмъ въ Москвѣ, она обратила на себя вниманіе главнымъ образомъ музыкантовъ. Впослѣдствіи эта увертюра передѣлывалась два или три раза, прежде нежели получила ту форму, какую имѣетъ въ настоящее время. Кромѣ другихъ менѣе значительныхъ работъ, имъ былъ написанъ въ 1871 году его первый смычковый квартетъ D-dur, Andante котораго вскорѣ получило европейскую извѣстность.

Русская опера въ Москвѣ находилась тогда въ такомъ загнанномъ положеніи и до такой степени мало пользовалась симпатіями московскаго театральнаго начальства, что несмотря на судьбу „Ундины“, Чайковскій отправилъ своего „Опричника“ всетаки въ петербургскую театральную дирекцію и на этотъ разъ его произведеніе было одобрено къ постановкѣ, но самая постановка состоялась слишкомъ двумя годами позже.

Композиторская дѣятельность Чайковскаго не ослабѣвала и въ 1871 году имъ была еще написана очень большая кантата для открытія предстоявшей въ Москвѣ въ 1872 году Политехнической Выставки. Въ 1872 году онъ составилъ еще учебникъ гармоніи, выдержавшій съ того времени много изданій. Лѣтомъ того же 1872 года была написана вторая симфонія, которую можно бы назвать малороссійской по темамъ ея первой и послѣдней частей. Весной 1873 года написана была объемистая музыка къ „Снѣгурочкѣ“ Островскаго, а осенью 1873 появился второй квартетъ. Лѣтомъ 1874 года была написана опера „Кузнецъ Вакула“, причемъ, вся композиція и оркестровка оперы потребовали менѣе трехъ мѣсяцевъ.

Съ 1872 года Чайковскій сдѣлался музыкальнымъ фельетонистомъ и помѣщалъ свои статьи въ „Русскихъ Вѣдомостяхъ“ въ 1872—76 гг. Статьи эти появлялись въ то время, когда между Ларошемъ и Кюи шла ожесточенная полемика, но Чайковскій, хотя былъ совершенно на сторонѣ Лароша, не коснулся въ своихъ статьяхъ ни однимъ словомъ этой полемики и относился къ своей задачѣ вполнѣ объективно, не увлекаясь личными симпатіями или антипатіями.

Въ 1875 году появились третья симфонія, третій квартетъ, а въ 1876 году балетъ „Лебединое озеро“, „Сербскій маршъ“ и фантазія „Франческа да Римини“. Лѣтомъ 1876 года Чай-

ковскій присутствовалъ въ Байрейтѣ на первомъ представленіи „Кольца Нибелунга“ Вагнера, но вынесъ не особенно благопріятное впечатлѣніе, хотя и преклонялся передъ геніальностью отдѣльныхъ эпизодовъ тетралогіи. Вообще Чайковскій ставилъ талантъ Вагнера чрезвычайно высоко, но относился къ его композиціямъ не только безъ особенной симпатіи, за исключеніемъ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ пьесъ, но даже съ нѣкоторой враждебностью. Это объясняется тѣмъ, что Чайковскій былъ истинно русскимъ художникомъ-реалистомъ и для него романтизмъ Вагнера былъ мало по душѣ, а выспренныя философскія хитросплетенія „Кольца Нибелунга“ и потомъ „Парсифаля“, вызывали въ немъ просто враждебное чувство, ибо онъ не признавалъ значительности сверхчеловѣковъ, боговъ и героевъ, считая ихъ существами несравненно болѣе низменными, нежели обыкновенный человѣкъ, съ его страстями и стремленіями; этимъ воззрѣніямъ Чайковскій не измѣнилъ до конца дней.

1877 годъ имѣетъ крупное значеніе для Чайковскаго, ибо въ этомъ году въ его жизни произошелъ крутой переломъ, давшій ей совсѣмъ иное теченіе.

Въ первой половинѣ 1877 года Чайковскій началъ писать свою четвертую симфонію, которую къ веснѣ почти закончилъ въ эскизахъ; въ это же время онъ увлекся „Евгеніемъ Онѣгинымъ“, какъ сюжетомъ для оперы и еще не имѣя либретто, приступилъ къ сочиненію музыки, начавши прямо съ письма Татьяны къ Онѣгину. Среди лѣта 1877 года произошло то крупное событіе, которое повліяло рѣшительнѣйшимъ образомъ на весь дальнѣйшій складъ жизни композитора, а именно: совершенно неожиданно и даже тщательно скрывая свое намѣреніе отъ друзей, Чайковскій женился. Спустя менѣе трехъ мѣсяцевъ, онъ разстался со своею женой на всегда, но тяжелое потрясеніе, которое онъ при этомъ испыталъ, едва не стоило ему жизни. Начавши въ сентябрѣ свои обычныя занятія въ консерваторіи, въ концѣ мѣсяца онъ внезапно уѣхалъ въ Петербургъ и тамъ оказался пораженнымъ сильнѣйшимъ нервнымъ разстройствомъ, граничившимъ съ сумасшествіемъ. По совѣту врачей, его отправили заграницу, куда онъ поѣхалъ въ сопровожденіи одного изъ младшихъ братьевъ и сначала жилъ въ Вѣнѣ, а потомъ его перевезли въ Италію, гдѣ къ нему постепенно стало возвращаться сознаніе и интересъ къ жизни. Вмѣстѣ съ этимъ тотчасъ же явилось желаніе заняться композиціей и онъ прежде всего занялся окончаніемъ четвертой симфоніи, а затѣмъ дѣятельно приступилъ къ сочиненію „Евгенія Онѣгина“ и закончилъ эту оперу въ 1878 году. Глубоко чувствуя недостатки сценарія „Евгенія Онѣгина“, въ либретто котораго наибольшее участіе принималъ одинъ изъ его друзей, К. С. Шиловскій, Чайковскій даже не мечталъ о постановкѣ своего произведенія на большой оперной сценѣ, но

пламенно желалъ его исполненія въ одномъ изъ консерваторскихъ спектаклей, что и было ему обѣщано Н. Г. Рубинштейномъ, которому Чайковскій посылалъ части своей оперы, по мѣрѣ ихъ окончанія.

Въ это же время случилось другое крупное событіе, весьма благопріятно повліявшее на послѣдующую дѣятельность Чайковскаго: одна изъ богатыхъ московскихъ любительницъ музыки, Н. Ф. Фонъ-Меккъ сдѣлалась большой поклонницей его таланта и хотя не была съ нимъ знакома лично, но уже состояла съ нимъ въ перепискѣ. Узнавъ о тяжеломъ состояніи Чайковскаго и зная также объ отсутствіи у него матеріальныхъ средствъ, она въ декабрѣ 1877 года послала ему переводный вексель на крупную сумму и вмѣстѣ съ тѣмъ предложила ему принять отъ нея ежегодную субсидію въ 15 тысячъ франковъ, не ради его самого лично, а ради его таланта, дабы онъ могъ посвятить себя композиторскому труду, не стѣсняясь матеріальными обстоятельствами—и Чайковскій принялъ это предложеніе.

Не взирая на это, онъ къ осени 1878 года всетаки вернулся въ Москву и началъ было свои консерваторскія занятія, но пребываніе въ Москвѣ сдѣлалось для него почти невозможнымъ на нѣкоторое время, ибо пробуждало слишкомъ тяжелыя воспоминанія, вслѣдствіе чего онъ вскорѣ совсѣмъ отказался отъ профессорства въ консерваторіи и снова уѣхалъ заграницу. Въ Москву онъ пріѣхалъ только весной 1879 года, къ постановкѣ на сценѣ, въ исполненіи учащихся въ консерваторіи, своего „Евгенія Онѣгина", произведшаго съ самаго начала очень глубокое впечатлѣніе на всѣхъ, близко познакомившихся съ этимъ произведеніемъ.

Смерть Н. Г. Рубинштейна, послѣдовавшая 11 марта 1881 года, произвела на Чайковскаго очень сильное и тяжелое впечатлѣніе, которое непремѣнно должно было вылиться въ музыкѣ. Онъ довольно долго колебался въ выборѣ формы сочиненія и наконецъ остановился на тріо для фортепіано, скрипки и віолончели. Тріо это принадлежитъ къ самымъ совершеннымъ созданіямъ композитора, воздвигшаго въ этомъ произведеніи своему другу такой памятникъ, съ которымъ едва ли можетъ сравниться какой либо другой. Тріо было окончено въ началѣ 1882 г.

Ближайшіе годы жизни Чайковскій проводилъ или въ кіевской губерніи, въ имѣніи своей сестры, или же заграницей, непрестанно работая надъ сочиненіями. Такая бродячая жизнь ему наконецъ надоѣла, и онъ рѣшилъ гдѣ нибудь поселиться на постоянное житье, но только не въ городѣ, а въ деревнѣ. Воскреснувшія въ немъ симпатіи къ Москвѣ заставили его искать такое мѣсто гдѣ нибудь по близости отъ этого города и съ весны 1885 года онъ нанялъ домъ въ помѣщичьей усадьбѣ, въ селѣ Майдановѣ, близъ Клина, гдѣ и поселился на постоянное житье. Черезъ два года онъ нашелъ мѣсто еще болѣе

симпатичное, также невдалекѣ отъ Клина, въ селѣ Фроловскомъ, гдѣ занималъ старинный запущенный домъ, въ которомъ прожилъ 4 года. Въ 1891 году онъ переѣхалъ наконецъ въ домъ на окраинѣ самого корода Клина и это было его послѣднимъ постояннымъ мѣстопребываніемъ. Покидая Фроловское, онъ было сдѣлалъ зимою 1890—91 года попытку поселиться въ Москвѣ, нанялъ довольно большую квартиру, хорошо устроился, но переѣхавши туда онъ черезъ нѣсколько недѣль убѣдился въ невозможности для него, съ его въ то время уже огромной извѣстностью, жить въ большомъ городѣ и уѣхалъ мѣсяца на два заграницу, пока найдено было помѣщеніе на окраинѣ Клина.

Вопреки ожиданіямъ и предположеніямъ композитора, „Евгеній Онѣгинъ" сдѣлался основой его славы, по крайней мѣрѣ для Россіи. Поставленная въ 1880 году на сценѣ московскаго Большого театра, опера эта имѣла огромнѣйшій успѣхъ, который не ослабѣваетъ и по настоящее время. На петербургской сценѣ „Егеній Онѣгинъ" появился только въ 1882 году, съ успѣхомъ, едва ли не большимъ даже, нежели въ Москвѣ; вообще для публики — это любимѣйшая опера изъ всего русскаго репертуара. За „Евгеніемъ Онѣгинымъ", въ 1881 году послѣдовала „Орлеанская дѣва", поставленная въ Петербургѣ. Слѣдующая опера, „Мазепа", въ 1884 году была поставлена одновременно въ Петербургѣ и Москвѣ. „Чародѣйка" писалась въ теченіе сезона 1885—86 года, а на сцену была поставлена въ Петербургѣ, въ октябрѣ 1887 года. Слѣдующимъ послѣ „Чародѣйки", сценическимъ произведеніемъ была не опера, а балетъ „Спящая красавица", написанный по заказу театральной дирекціи и поставленный на петербургской сценѣ въ 1889 году. Сюжетъ „Пиковой дамы" былъ предложенъ Чайковскому тогдашнимъ директоромъ Императорскихъ театровъ, И. А. Всеволожскимъ. Чайковскій сначала отнесся къ этому сюжету совершенно отрицательно, но постепенно нашелъ въ немъ многія симпатичныя стороны. Либретто было сдѣлано братомъ композитора, М. И. Чайковскимъ, а самая музыка написана въ 1890 году чрезвычайно быстро и первое представленіе оперы состоялось въ декабрѣ 1890 года съ самымъ рѣшительнымъ успѣхомъ. Дальше, для сцены Чайковскимъ написана только одноактная опера „Іоланта" и балетъ „Щелкунчикъ", которые были поставлены въ одномъ спектаклѣ 6 декабря 1892 года.

Теперь мы обратимся къ другимъ произведеніямъ Чайковскаго за это время.

Въ ряду оркестровой композиціи, послѣ четвертой симфоніи, слѣдуютъ 3 сюиты для большого оркестра и одна для смычковаго. Изъ нихъ особенно замѣчательна первая сюита своею вступительною фугой и третья, заключительной темой съ варіаціями, а также вся смычковая сюита. Въ 1885 году написана програмная симфонія „Манфредъ", идея которой была по-

дана Балакиревымъ. Въ этомъ произведеніи особенно замѣчательна первая часть. Пятая симфонія E-moll была написана въ 1888 году и едва ли, не стоитъ выше всѣхъ предыдущихъ симфоніи Чайковскаго по общей стройности плана и тщательности отдѣлки въ деталяхъ. 6-ая и послѣдняя симфонія H-moll была окончена Чайковскимъ незадолго до смерти и впервые была исполнена подъ его управленіемъ въ Петербургѣ. Концертъ этотъ состоялся 16 октября 1893 года, а 25 октября Чайковскій скончался послѣ кратковременной жестокой болѣзни. Изъ наиболѣе выдающихся произведеній его слѣдуетъ еще назвать сонату для фортепіано (1879), секстетъ для смычковыхъ инструментовъ въ (1892), скрипичный концертъ (1871), варіацiи для віолончели (1876).

Очень выдающееся мѣсто въ дѣятельности Чайковскаго занимаютъ романсы, которыхъ онъ, вмѣстѣ съ дуэтами и дѣтскими пѣснями, написалъ болѣе 100. Во всемъ этомъ довольно значительномъ рядѣ произведеній можно отыскать сравнительно лишь немногія болѣе слабыя или блѣдныя вещи, въ большинствѣ же его романсы являются лучшими образцами этого рода литературы едва ли не для всей Европы. Очень много написано имъ фортепіанныхъ піесъ, среди которыхъ значительная часть также стоитъ очень высоко въ художественномъ отношеніи.

Чайковскій занимался нѣкоторое время и церковной композиціей, хотя въ этой области онъ едва ли достигъ той высоты, какъ въ различныхъ родахъ свѣтской музыки. Наиболѣе значительное изъ его церковныхъ сочиненій „Литургія св. Іоанна Златоуста“ была написана въ 1879 году, но вслѣдъ за напечатаніемъ была воспрещена къ исполненію при богослуженіи тогдашнимъ управляющимъ Придворной Пѣвческой Капеллой, наложившимъ даже арестъ на печатные экземпляры этого произведенія; впрочемъ онъ проигралъ процессъ, который съ нимъ началъ по этому поводу издатель, П. И. Юргенсонъ, получившій разрѣшеніе печатать и продавать „Литургію“ Чайковскаго. Что же касается до воспрещенія этой музыки для богослуженія, то его можно считать фактически отмѣненнымъ, ибо оно исполняется даже самой Придворной Капеллой. Мало удавшимся можно назвать второй крупный трудъ Чайковскаго по церковной музыкѣ, „Всенощную“, въ которой онъ сдѣлалъ опытъ гармонизаціи старинныхъ мелодій, но примѣнилъ средства слишкомъ бѣдныя въ техническомъ отношеніи. Имъ написаны еще 9 номеровъ церковно-музыкальныхъ сочиненій; кромѣ того, онъ редактировалъ полное собраніе сочиненій Бортнянскаго, изданное П. И. Юргенсономъ.

Въ лицѣ Чайковскаго русскій композиторъ впервые получилъ всемірную извѣстность, ибо его сочиненія исполняются вездѣ, куда проникла европейская музыка. Такой обширной распространенностью пользуются въ особенности его симфоническія и камерныя произведенія. Популярность Чайковскаго особенно

усилилась съ того времени, когда онъ сталъ предпринимать концертныя поѣздки по Европѣ послѣ 1885 года, причемъ, въ 1892 году посѣтилъ и Сѣверную Америку. Хотя въ качествѣ дирижера онъ едва ли стоялъ выше посредственности, но его композиторское имя было такъ популярно, а его произведенія, которыми онъ дирижировалъ, такъ привлекательны, что всѣ его поѣздки по Германіи, Франціи, Англіи и Америкѣ сопровождались величайшимъ артистическимъ успѣхомъ. Между прочимъ, онъ былъ въ годъ своей смерти избранъ почетнымъ докторомъ Кембриджскаго университета и еще раньше состоялъ членомъ-корреспондентомъ Французской Академіи. Въ европейскомъ музыкальномъ мірѣ онъ пріобрѣлъ приблизительно такое же положеніе, какое имѣлъ Тургеневъ въ литературномъ и, пожалуй, еще болѣе высокое. Для русской музыки значеніе Чайковскаго громадно, ибо онъ составляетъ ея центральную фигуру, начиная съ шестидесятыхъ годовъ. Онъ былъ вполнѣ русскимъ композиторомъ, какъ по внѣшнимъ особенностямъ своей музыки, въ которой очень часто проявляются черты и обороты музыки народной, такъ и по общему характеру творчества, въ которомъ свойственный русскому творчеству вообще художественный реализмъ занимаетъ рѣшительно господствующее мѣсто. По богатству мелодическаго изобрѣтенія съ Чайковскимъ едва ли можетъ соперничать какой либо изъ европейскихъ композиторовъ второй половины XIX вѣка, но въ то же время и въ гармоніи онъ былъ чрезвычайно интересенъ и своеобразенъ. По отношенію къ инструментовкѣ, не достигая, быть можетъ, того мастерства въ деталяхъ и той роскоши красокъ, какъ у Н. А. Римскаго-Корсакова, онъ, [redacted], превосходитъ его въ эффектахъ мощнаго наростанія звуковъ. Будучи субъективнымъ лирикомъ, съ преобладающимъ элегическимъ оттѣнкомъ, Чайковскій налагалъ на всякое изъ своихъ произведеній отпечатокъ своей артистической индивидуальности. Область инструментальной музыки была, пожалуй, наиболѣе близка его художественной натурѣ, ибо здѣсь ничто не мѣшало свободѣ его вдохновенія.

Будучи вполнѣ русскимъ художникомъ, Чайковскій въ то же время, подобно Пушкину или Тургеневу, былъ художникомъ европейскимъ и не только не стремился къ націонализму, но даже воздерживался отъ слишкомъ частаго его проявленія, сравнительно рѣдко пользуясь темами русскихъ пѣсенъ. Въ то же время, при его многосторонней образованности и начитанности, кругъ его идей былъ несравненно шире идей узкаго націонализма и онъ въ своемъ представленіи объединялъ всѣ культурные народы міра въ одну семью, тѣсно связанную интересами искусства и науки.

Историческое значеніе Чайковскаго въ русской музыкѣ особенно значительно въ томъ отношеніи, что его дѣятельность навсегда положила конецъ господству дилетантизма въ рус-

скомъ музыкальномъ искусствѣ. Когда въ русской печати шла горячая полемика между представителями дилетантизма и защитниками серьезной школы, основанной на западноевропейскихъ началахъ, Чайковскій не принималъ въ ней ни малѣйшаго активнаго участія, но зато тѣмъ могущественнѣе дѣйствовалъ всякимъ своимъ новымъ произведеніемъ. По всей серьезности склада своей натуры, Чайковскій не могъ благосклонно относиться къ дилетантскимъ опытамъ и поползновеніямъ ни въ чемъ, а тѣмъ болѣе въ искусствѣ, столь ему близкомъ и родномъ, какъ музыка, но онъ въ то же время вполнѣ ясно сознавалъ, что полемическіе споры сами по себѣ имѣютъ весьма преходящее значеніе и потому ополчился противъ дилетантизма всей своей дѣятельностью, составившей такую твердыню русскаго искусства, передъ которой дилетантизмъ долженъ былъ склониться.

Вагнер

Среди художественныхъ интересовъ европейскаго общества, опера, какъ художественная форма, занимаетъ одно изъ наиболѣе выдающихся мѣстъ. Центральной фигурой въ этой области искусства со второй половины прошлаго вѣка нужно признать Вагнера, который еще при жизни своей возвысился до степени знаменитости и значенія, какихъ раньше не достигалъ никто изъ музыкантовъ. Но въ конечныхъ результатахъ своихъ стремленій онъ едва ли не заблуждался, особенно вслѣдствіе ложности руководившаго имъ принципа подчиненія музыки слову, вслѣдствіе чего, по его теоріи, роль музыки сводилась къ иллюстраціи текста драмы. Не менѣе ложно въ теоріи Вагнера принципіальное отрицаніе въ оперѣ или музыкальной драмѣ большихъ ансамблей, составляющее добровольный отказъ отъ одной изъ существеннѣйшихъ прерогативъ музыки, имѣющей возможность одновременно изображать душевныя движенія различныхъ дѣйствующихъ лицъ драмы. Эти слабыя стороны теоріи, которыя Вагнеръ самъ нерѣдко опровергалъ своей практической композиторской дѣятельностью, составляютъ такой существенный ея недостатокъ, что къ ея примѣненію слѣдуетъ относиться весьма критически. Выше было сказано о томъ, что Чайковскій вообще не увлекался Вагнеромъ и даже не особенно симпатизировалъ ему, но въ то же время признавалъ очень много вѣрнаго и художественно правдиваго въ его тенденціяхъ. Поэтому и въ своей дѣятельности опернаго композитора Чайковскій отнюдь не былъ вагнеристомъ, но тѣмъ не менѣе, наряду со всѣми другими оперными композиторами послѣдняго времени, испыталъ на себѣ могущественное вліяніе германскаго реформатора. Въ первыхъ своихъ оперныхъ композиціяхъ, до „Опричника" включительно, Чайковскій былъ, главнымъ образомъ, послѣдователемъ Глинки, отчасти Даргомыжскаго, а также и западноевропейскихъ композиторовъ, не исключая Мейербера. Будучи фанатическимъ поклонникомъ Моцарта и его оперъ, Чайковскій въ то же время вполнѣ со-

знавалъ, что примѣненіе въ настоящее время классическихъ формъ оперъ Моцарта совсѣмъ невозможно, ибо формы эти сдѣлались до извѣстной степени историческимъ достояніемъ и великими памятниками прошлаго. Формами этими можно пользоваться съ тѣми видоизмѣненіями, какія внесены духомъ времени и той свободой въ развитіи оперной композиціи, какая достигнута позднѣйшими композиторами, въ томъ числѣ и Вагнеромъ. Наибольшая историческая послѣдовательность въ развитіи и видоизмѣненіи формъ классической оперы замѣчается во французской школѣ композиторовъ, въ особенности начиная съ Гуно,—и на Чайковскомъ вліяніе французской школы отражается въ значительной степени. Его „Кузнецъ Вакула“ былъ первымъ, вполнѣ самостоятельнымъ произведеніемъ его въ области оперы, но тутъ вліяніе французовъ мало замѣтно, а скорѣе отражаются тенденціи вагнеризма въ той русской формѣ, какую онѣ получили у Даргомыжскаго и его послѣдователей. Начиная съ „Евгенія Онѣгина“, Чайковскій тѣснѣе примыкаетъ къ французамъ, послѣдовательно все болѣе и болѣе развивая въ тоже время свою самостоятельность. Въ „Евгеніи Онѣгинѣ“ особенно замѣчается близкое родство съ французской лирической оперой. Въ „Орлеанской дѣвѣ“, по богатству сценическихъ эффектовъ, сложности и блеску ансамблей, композиторъ какъ будто хочетъ приблизиться къ типу большой парижской оперы, но композиція производитъ наиболѣе сильное дѣйствіе на слушателей мѣстами, отмѣченными его субъективнымъ лиризмомъ. Впрочемъ, хоровой гимнъ перваго акта „Орлеанской дѣвы“ достигаетъ удивительной силы, какъ выраженіе народнаго энтузіазма, ростущаго на религіозно-патріотической почвѣ. Въ „Мазепѣ“ много превосходныхъ и очень сильныхъ мѣстъ, но кульминаціонный пунктъ оперы составляетъ ея заключительная сцена, дуэтъ умирающаго Андрея и сумашедшей Маріи, поющей свою колыбельную пѣснь. Въ „Чародѣйкѣ“ композитору пришлось въ значительной степени примѣнять аріозную декламацію, къ чему его вынудило слишкомъ большое обиліе текста, но и въ этомъ примѣненіи, собственно не вполнѣ отвѣчавшемъ его художественной натурѣ, композиторъ высказалъ себя первокласснымъ мастеромъ, и вообще эта опера, которой не посчастливилось на Императорскихъ сценахъ, принадлежитъ къ числу его выдающихся произведеній. „Пиковая дама“, пользующаяся наибольшимъ послѣ „Онѣгина“ успѣхомъ изъ числа оперъ Чайковскаго, отличается сложностью стиля, доходящею до пестроты. Здѣсь наряду съ музыкой новѣйшаго характера, имѣются подражанія русской придворной музыкѣ конца XVIII вѣка и очаровательное подражаніе Моцарту въ интермедіи „Искренность пастушки“. Нѣкоторыя сцены этой оперы, какъ напримѣръ сцена въ спальнѣ у графини, или слѣдующая затѣмъ сцена въ кордегардіи достигаютъ высшихъ точекъ драматической выразительности и вообще музыка „Пи-

ковой дамы" своимъ пышнымъ богатствомъ дѣлаетъ это произведеніе однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ. Послѣдняя изъ оперъ Чайковскаго, „Іоланта", при всей талантливости, представляетъ менѣе выдающееся явленіе. Отчасти общему содержанію повредило то обстоятельство, что главное дѣйствующее лицо, сама Іоланта, получило въ либретто нѣсколько измѣненный, гораздо болѣе слезливый оттѣнокъ, нежели тотъ, какой ей данъ Гертцомъ, авторомъ драмы „Дочь короля Рене", изъ которой заимствованъ сюжетъ „Іоланты".

Чайковскій, едва ли ввелъ что либо новое въ оперныя формы. Кромѣ того, по свойству своего таланта онъ былъ субъективнымъ лирикомъ, у котораго всѣ дѣйствующія лица говорили болѣе или менѣе музыкальнымъ языкомъ, характеризующимъ самого композитора. Впрочемъ, въ оперной музыкѣ это не составляетъ особаго исключенія и Вагнеръ едва ли не сильнѣе еще отражается на своихъ дѣйствующихъ лицахъ. Основныя качества Чайковскаго не помѣшали ему создавать высокіе образцы драматической музыки, хотя главнымъ образомъ въ отдѣльныхъ эпизодахъ. Самая ранняя изъ существующихъ его оперъ „Опричникъ" въ общемъ не отличается цѣльностью и самостоятельностью стиля и напоминаетъ иногда Мейербера и даже итальянцевъ. Его слѣдующую оперу „Кузнецъ Вакула", особенно въ ея первоначальной редакціи, можно, пожалуй, назвать наиболѣе цѣльнымъ и выдержаннымъ изъ оперныхъ произведеній Чайковскаго; къ сожалѣнію въ позднѣйшей обработкѣ оперы, носящей названіе „Черевичекъ" сдѣланы нѣкоторыя вставки, иногда слишкомъ низменнаго качества, вродѣ куплетовъ дьячка.

Его пластичность мелодическаго изложенія особенно ярко выразилась въ „Евгеніи Онѣгинѣ", котораго самъ Чайковскій, вмѣстѣ съ публикой, считалъ лучшей изъ своихъ оперъ. Хотя сильные драматическіе моменты оперы, за исключеніемъ развѣ сцены дуэли, составляютъ ея слабую сторону, тѣмъ не менѣе, наиболѣе существенное, что можно требовать отъ музыкально-драматическаго композитора, характеристика дѣйствующихъ лицъ, превосходно удалось Чайковскому, особенно относительно Татьяны и Ленскаго.

О „Пиковой дамѣ" мы уже упоминали. Въ либретто этой оперы эффектовъ самаго разнообразнаго рода подобрано не мало и самая драматическая канва отзывается значительной натянутостью, но искренность и сила музыкальнаго выраженія даютъ истинную жизненность дѣйствующимъ лицамъ, скрывая иногда сухой схематизмъ ихъ обрисовки. Нѣкоторые изъ эпизодовъ оперы представляютъ высокіе образцы музыкальной характеристики и психологической глубины. Что касается послѣдней оперы „Іоланта", то это сплошная идилія, съ очаровательно красивой музыкой. О другихъ операхъ говорилось раньше.

Что касается балетовъ Чайковскаго, то первый изъ нихъ

„Лебединое озеро“ написанъ въ старой манерѣ и композиторъ сознательно бралъ себѣ за образецъ музыку извѣстнаго балета „Жизель“, хотя и примѣнилъ несравненно болѣе богатыя средства, нежели тѣ, которыми располагалъ композиторъ „Жизели“. Позднѣе на Чайковскаго сдѣлали сильное впечатлѣніе балеты Делиба, хотя онъ и не сталъ его подражателемъ. „Спящая красавица“, стоитъ гораздо выше „Лебединаго озера“; это чудесная волшебная сказка, въ которой музыка неотразимо чаруетъ слушателя. Третій балетъ, „Щелкунчикъ“, составляетъ сближеніе сказки съ дѣйствительной жизнью, изображеніе которой вышло особенно удачнымъ; что же касается фантастической половины сюжета, то въ программѣ балета она является въ очень неясномъ, спутанномъ видѣ, что очевидно парализовало фантазію композитора.

Въ личномъ своемъ преподаваніи Чайковскій вполнѣ закончилъ образованіе только одного ученика, о которомъ рѣчь будетъ ниже, но его вліяніе на всю послѣдующую музыку, главнымъ образомъ русскую, чрезвычайно велико. Этому вліянію подчинялись и подчиняются композиторы не бывшіе его учениками, какъ напримѣръ, А. С. Аренскій и ученики послѣдняго: А. Н. Корещенко и С. В. Рахманиновъ. Можно сказать даже, что, едва ли найдется кто либо изъ новѣйшихъ русскихъ композиторовъ, на которомъ въ большей или меньшей степени его вліяніе не отразилось бы и Чайковскій вѣроятно на долгіе еще годы будетъ занимать въ русской музыкѣ самое крупное мѣсто послѣ Глинки.

Сергѣй Ивановичъ Танѣевъ, который только и можетъ вполнѣ назваться ученикомъ Чайковскаго, родился 13 ноября 1856 года во Владимірѣ, въ достаточномъ дворянскомъ семействѣ. Музыкѣ онъ началъ учиться рано и когда ему не исполнилось еще десяти лѣтъ поступилъ въ сентябрѣ 1866 года въ только что открывшуюся Московскую консерваторію. Первоначально онъ былъ ученикомъ фортепіаннаго класса Э. Л. Лангера, а потомъ перешелъ къ Н. Г. Рубинштейну, по классу котораго и окончилъ курсъ въ 1875 году. Въ то же время онъ учился и теоріи композиціи, бывшей его другой спеціальностью въ консерваторіи, и весь полный курсъ теоріи музыки прошелъ подъ руководствомъ Чайковскаго, получивъ при выпускѣ высшее консерваторское отличіе, большую золотую медаль. Въ 1876 году онъ вмѣстѣ съ извѣстнымъ скрипачемъ Ауэромъ съ успѣхомъ концертировалъ по Россіи, провелъ затѣмъ два года въ Парижѣ, а въ 1878 году былъ приглашенъ въ Московскую консерваторію профессоромъ по классамъ теоріи музыки, замѣнивъ окончательно ушедшаго изъ консерваторіи Чайковскаго. Въ 1881 году, послѣ смерти Н. Г. Рубинштейна, Танѣевъ сдѣлался также профессоромъ фортепіаннаго класса, а съ 1885 по 1889 былъ директоромъ консерваторіи. Отказавшись отъ этой должности, Танѣевъ почти покинулъ и преподаваніе, сохранивъ за

собой талько классы контрапункта и фуги, а въ началѣ 1906 года совсѣмъ вышелъ изъ консерваторіи. Онъ превосходный піанистъ, хотя и рѣдко выступаетъ въ публикѣ, предпочитая занятія композиціей виртуозной карьерѣ. Композиціи его не особенно многочисленны, но всѣ отличаются большой серьезностью замысла и выполненія. Имъ написана музыкальная трилогія „Орестейя" по Эсхилу, составляющая большую оперу въ 8 картинахъ. Она была поставлена въ Петербургѣ въ 1895 году, но не особенно долго держалась на сценѣ, главнымъ образомъ, едва ли не потому, что древне-греческая трагедія рока мало находитъ отклика въ современной публикѣ. Въ „Орестейѣ", вообще отлично написанной, есть превосходнѣйшія мѣста и въ драматическомъ отношеніи, а увертюра и антрактъ передъ послѣднимъ актомъ часто исполняются не только въ Россіи, но и заграницей. Замѣчательна также его кантата для хора соло и оркестра „Іоаннъ Дамаскинъ", на текстъ гр. А. Толстого, написанная въ память Н. Г. Рубинштейна. Эта композиція представляетъ одно изъ лучшихъ примѣненій формъ духовной кантаты въ современной музыкѣ. Имъ написаны: три симфоніи, увертюра на русскія темы и др. сочиненія. Видное мѣсто въ его композиторской дѣятельности занимаютъ смычковые квартеты, которыхъ онъ написалъ 7 или 8, два смычковыхъ квинтета, смычковое тріо и фортепіанный квартетъ. Изданы также его 10 романсовъ и нѣсколько хоровъ мужскихъ и для смѣшанныхъ голосовъ. Кромѣ того имъ сдѣлано фортепіанное переложеніе многихъ изъ крупныхъ произведеній Чайковскаго, а также по одной симфоніи Глазунова и Аренскаго. Имъ переведены также книги Буслера: „Учебникъ формъ" (вмѣстѣ съ Кашкинымъ) и „Строгій стиль". Въ настоящее время имъ закончено и печатается большое сочиненіе о контрапунктѣ, долженствующее составить эпоху въ изученіи этой музыкальной дисциплины.

Арсеній Николаевичъ Корещенко родился 6 декабря 1870 года въ Москвѣ. Онъ учился музыкѣ съ раннихъ лѣтъ, причемъ первой его учительницей была мать, затѣмъ г-жа Пастухова и Н. С. Звѣревъ по игрѣ на фортепіано, Аренскій же былъ его учителемъ теоріи музыки. Затѣмъ онъ поступилъ въ Московскую консерваторію, занимаясь по двумъ спеціальностямъ: фортепіано (по классу Танѣева) и теоріи музыки (по классу Аренскаго) и окончилъ курсъ въ 1891 году съ большой золотой медалью. Его экзаменная работа, опера въ одномъ актѣ „Пиръ Валтасара", была тогда же поставлена на сценѣ Большого театра и пользовалась успѣхомъ. Вторая опера въ двухъ дѣйствіяхъ, „Ангелъ смерти", по Лермонтову, не была исполнена и осталась въ рукописи. Третья опера „Ледяной домъ", въ 4 дѣйствіяхъ и 7 картинахъ, шла въ Большомъ театрѣ въ 1900 году, но, несмотря на большія достоинства музыки, недолго продержалась на сценѣ, главнымъ образомъ вслѣдствіе

чрезмѣрной сложности сюжета и продолжительности оперы, на сокращеніе которой композиторъ не далъ согласія. Въ 1902 году на сценѣ Маріинскаго театра въ Петербургѣ былъ поставленъ балетъ, „Волшебное зеркало“, который въ настоящее время дается и въ московскомъ Большомъ театрѣ съ постояннымъ успѣхомъ. Изъ оркестровыхъ произведеній имъ написаны: симфонія (лирическая), баркарола, Scéne poètique, двѣ симфоническія картины, армянская сюита, Scénes nocturnes „Музыкальныя картины“, одинъ смычковый квартетъ, различные хоры, болѣе 30 романсовъ и также болѣе 30 фортепіанныхъ піесъ, въ томъ числѣ, концертная фантазія для фортепіано съ оркестромъ и нѣсколько сочиненій для различныхъ инструментовъ. А. Н. Корещенко кромѣ того очень хорошій піанистъ и выступаетъ отъ времени до времени въ публикѣ. По характеру своего творчества онъ ближе всего примыкаетъ къ Чайковскому и его сочиненія отличаются большой тщательностью отдѣлки и внѣшней красивостью. Въ настоящее время онъ состоитъ профессоромъ фортепьяно и теоріи музыки при музыкальномъ училищѣ Филармоническаго Общества въ Москвѣ.

Сергѣй Васильевичъ Рахманиновъ родился 20 марта 1873 года въ Новгородской губерній. Въ 1882 году онъ поступилъ въ Петербургскую консерваторію, а въ 1885 перешелъ въ Московскую, гдѣ по фортепіано былъ сначала ученикомъ Н. С. Звѣрева, а потомъ А. И. Зилоти. Теорію композиціи онъ изучалъ у Танѣева и Аренскаго, окончивши курсъ въ 1892 году съ большой золотой медалью. Его экзаменная работа, одноактная опера „Алеко“, на сюжетъ изъ „Цыганъ“ Пушкина, была въ 1892 году съ успѣхомъ поставлена на сценѣ Большого театра и послѣ того исполнялась на многихъ провинціальныхъ сценахъ и въ Петербургѣ. Рахманиновъ отличный піанистъ и съ весьма большимъ успѣхомъ выступалъ въ Россіи и за границей. Его композиціи съ самаго начала обратили на себя большое вниманіе и получили европейскую извѣстность. Въ 1897 — 98 году онъ былъ дирижеромъ Московской частной оперы, дирижировалъ также многими симфоническими концертами, а съ 1904 по 1906 состоялъ капельмейстеромъ при московскомъ Большомъ театрѣ. Для оркестра онъ написалъ: фантазію „Утесъ“, „Цыганское каприччіо“, ор. 12 и симфонію, ор. 13, 2 концерта для фортепіано съ оркестромъ (ор. 1 и 18), изъ которыхъ 2-й получилъ особенно широкую извѣстность,—большое фортепіанное тріо, ор. 9, посвященное памяти Чайковскаго, превосходную сонату для фортепіано и віолончели, ор. 19, кромѣ того, нѣсколько піесъ для скрипки и віолончели, большую кантату „Весна“, ор. 20, для соло, хора и оркестра, двѣ сюиты для двухъ фортепіанъ (ор. 5 и 17), 6 піесъ въ четыре руки, ор. 11 и нѣсколько десятковъ фортепіанныхъ піесъ, принадлежащихъ къ лучшимъ образцамъ новѣйшей музыкальной литературы этого рода. Между ними слѣдуетъ отмѣтить большія варіаціи

op. 22, на тему одной изъ прелюдій Шопена. Его довольно многочисленные романсы также достигли очень большой извѣстности и распространенія, и принадлежатъ къ наиболѣе изящнымъ и тонкимъ произведеніямъ въ этомъ жанрѣ. Послѣдними сочиненіями его пока были 2 одноактныя оперы: „Скупой рыцарь", по Пушкину и „Франческа да Римини", по Данте, поставленныя въ 1906 году на сценѣ Московскаго Большого театра. Эти двѣ піесы занимаютъ средину между речитативно-аріозной музыкальной драмой и оперой. „Скупой рыцарь" приближается больше къ музыкальной драмѣ, но и его сцены или отдѣльныя картины имѣютъ въ общемъ строго законченную форму. Въ особенности замѣчателенъ монологъ скупого рыцаря (сцена въ подвалѣ), гдѣ декламаціонная выразительность музыки соединяется со стройностью общаго плана сцены. Во „Франческѣ да Римини" огромными достоинствами отличаются двѣ среднія картины, близкія къ опернымъ формамъ и превосходныя по музыкѣ.

Г. Рахманиновъ выказалъ прекрасныя качества капельмейстера и если онъ окончательно вступитъ на это поприще, то изъ него, по видимому, можетъ выработаться первоклассный дирижеръ. Въ 1907 г. появились еще его 12 новыхъ романсовъ и соната для фортепьяно.

Изъ числа учениковъ С. И. Танѣева, уже заявившихъ себя на композиторскомъ поприщѣ, можно назвать *Георгія Эдуардовича Конюса*. Онъ родился 18 сентября 1862 года. Музыкѣ первоначально учился у своего отца, хорошаго піаниста и композитора для своего инструмента, а общее образованіе получилъ въ реальномъ училищѣ. Затѣмъ, онъ поступилъ въ Московскую консерваторію и окончилъ курсъ въ 1889 году по классу композиціи Танѣева и Аренскаго. Въ 1891—1899 г. онъ былъ въ консерваторіи преподавателемъ по различнымъ классамъ теоріи музыки. Въ 1902 г. поступилъ профессоромъ по классу свободнаго сочиненія въ музыкальное училище Филармоническаго общества и нѣкоторое время былъ его директоромъ, но въ 1906 году вышелъ въ отставку. Особенное вниманіе онъ обратилъ на себя своей сюитой для оркестра „Изъ дѣтской жизни", написанной чрезвычайно изящно и талантливо. Позже, имъ была написана симфонія для большого оркестра и симфоническая поэма „Изъ міра иллюзій". Въ 1896 году на сценѣ Большого театра былъ поставленъ его балетъ въ четырехъ картинахъ „Даита", въ музыкѣ котораго много интереснаго. Кромѣ того, изъ его сочиненій напечатано болѣе 20 піесъ для фортепіано и нѣсколько десятковъ романсовъ. Во всѣхъ этихъ сочиненіяхъ много изящества и тонкой законченности въ отдѣлкѣ. Очень большой распространенностью пользуются его учебники по теоріи музыки, какъ напримѣръ: „Сборникъ задачъ по элементарной теоріи", выдержавшій нѣсколько изданій, „Дополненіе къ сборнику задачъ", „Пособіе къ практи-

ческому изученію гармоніи". Имъ же сдѣланъ прекрасный переводъ съ французскаго „Учебника инструментовки" Гиро. Имъ дѣлаются интересныя изысканія въ области анализа формъ симфонической музыки, но этотъ трудъ еще не появился въ печати.

Ладухинъ, Н. М. Родился 21 сентября 1860 года въ Петербургѣ. Поступилъ въ Московскую консерваторію въ 1879 году и окончилъ курсъ въ 1886 по классу композиціи Танѣева. Послѣ окончанія курса онъ былъ оставленъ при консерваторіи преподавателемъ сольфеджіо и гармоніи и продолжаетъ эти занятія и въ настоящее время. Изъ его сочиненій напечатаны: музыкальная картинка для струннаго оркестра „Въ сумеркахъ", „Симфоническія варіаціи" для большого оркестра, нѣсколько піесъ для фортепіано и для скрипки, варіаціи въ четыре руки для фортепіано, 12 романсовъ, нѣсколько хоровъ для смѣшанныхъ голосовъ, 100 дѣтскихъ пѣсенъ: для одного, двухъ и трехъ голосовъ, „Литургія Іоанна Златоустаго" для четырехголоснаго хора и нѣсколько педагогическихъ трудовъ, въ томъ числѣ различные сборники сольфеджій для 1—4 голосовъ, „Опытъ практическаго изученія интерваловъ, гаммъ и ритма", „Краткая энциклопедія теоріи музыки", „Руководство къ практическому изученію гармоніи" и „Сборникъ задачъ" къ этому руководству.

Композиторы, не принадлежащіе къ опредѣленнымъ группамъ.

1912
1839
73.

Эдуардъ Францевичъ Направникъ, дирижеръ и композиторъ родился 12 августа 1839 года въ Богеміи. Свое музыкальное образованіе онъ получилъ въ пражской школѣ органистовъ и въ пражской же фортепіанной школѣ Майделя, гдѣ потомъ нѣкоторое время былъ преподавателемъ. Въ 1861 году Э. Ф. Направникъ переселился въ Петербургъ, сначала въ качествѣ капельмейстера домашняго оркестра кн. Юсупова, а съ 1863 года поступилъ на службу при Императорскихъ театрахъ помощникомъ капельмейстера и органистомъ. Въ 1869 году онъ получилъ званіе перваго капельмейстера петербургской оперы и занимаетъ это мѣсто и въ настоящее время. Русская опера, когда Направникъ сдѣлался ея капельмейстеромъ, занимала въ Петербургѣ второстепенное мѣсто при тогдашнемъ господствѣ итальянской оперы и на нее обращали сравнительно мало вниманія. Подъемъ значенія ея и то высокое положеніе, какое русская опера занимаетъ въ настоящее время въ Петербургѣ, во многихъ отношеніяхъ можно назвать дѣломъ Направника, его таланта и несокрушимой энергіи. Своимъ въ высшей степени добросовѣстнымъ отношеніемъ и любовію къ дѣлу онъ какъ бы воскресилъ времена Кавоса и много сдѣлалъ для общаго улучшенія матеріальнаго и художественнаго положенія оперныхъ оркестровъ при Императорскихъ театрахъ. Э. Ф. Направникъ

дирижировалъ кромѣ того очень многими симфоническими концертами, въ томъ числѣ нѣсколько сезоновъ симфоническими собраніями Русскаго Музыкальнаго Общества. Въ качествѣ дирижера Направникъ принадлежитъ къ числу первоклассныхъ мастеровъ своего дѣла. Имъ также написано много сочиненій различнаго рода, въ томъ числѣ нѣсколько оперъ. Первая изъ нихъ „Нижегородцы“ была поставлена въ 1868 году въ Петербургѣ и выдержала много представленій, а кромѣ того давалась въ Москвѣ и на различныхъ провинціальныхъ сценахъ. „Гарольдъ“, опера въ 5 дѣйствіяхъ и 9 картинахъ, была поставлена въ Петербургѣ въ 1896, а затѣмъ въ Москвѣ и Прагѣ. „Дубровскій“, опера въ 4 дѣйствіяхъ, на сюжетъ изъ Пушкина, въ 1890 году была поставлена въ Петербургѣ и Москвѣ, а затѣмъ на многихъ русскихъ и заграничныхъ сценахъ. „Франческа да Римини“, опера въ 4 дѣйствіяхъ и 5 картинахъ, поставлена въ Петербургѣ въ 1903 году. Первая изъ оперъ, „Нижегородцы“ представляетъ собою подражаніе „Жизни за царя“ и не отличается самостоятельностью стиля. Гораздо выше въ этомъ отношеніи „Гарольдъ“, въ которомъ много хорошей музыки. Наибольшей популярностью пользуется „Дубровскій“, на музыкѣ котораго отчасти замѣтно вліяніе Чайковскаго. Кромѣ того, имъ написаны для оркестра: 4 симфоніи, въ томъ числѣ одна програмная, по Лермонтову, симфоническая поэма „Востокъ“ и др. сочиненія. Въ области камерной музыки имъ написаны: три смычковыхъ квартета и квинтетъ съ двумя віолончелями, два фортепіанныхъ тріо, фортепіанный квартетъ, соната для скрипки и фортепіано, двѣ сюиты для віолончели съ фортепіано; для инструментовъ съ оркестромъ: концертъ для фортепіано, фантазія на русскія темы для фортепіано, фантазія на русскія темы для скрипки и сюита для скрипки. Большимъ успѣхомъ пользуются многочисленные хоры для однородныхъ и смѣшанныхъ голосовъ, а также небольшія піесы для различныхъ инструментовъ.

Павелъ Ивановичъ Бларамбергъ родился 14 сентября 1841 года въ Оренбургѣ. Общее образованіе онъ получилъ въ Петербургскомъ Александровскомъ лицеѣ, курсъ котораго окончилъ въ 1860 году. Поступивши на службу, онъ въ то же время началъ усердно заниматься музыкой, главнымъ образомъ теоріей композиціи. Въ началѣ семидесятыхъ годовъ онъ оставилъ службу и уѣхалъ на долгое время заграницу, а затѣмъ поселился въ Москвѣ, гдѣ съ восьмидесятыхъ годовъ прошлаго вѣка много лѣтъ завѣдывалъ иностраннымъ отдѣломъ газеты „Русскія Вѣдомости“. Съ 1883 года, когда было открыто въ Москвѣ музыкальное училище Филармоническаго Общества, П. И. Бларамбергъ сдѣлался въ немъ профессоромъ теоріи музыкальнаго сочиненія и занималъ это мѣсто до 1898 года, когда переселился на постоянное жительство въ свое имѣніе въ Крыму, близъ Балаклавы. Его композиціи начали появляться

съ половины шестидесятыхъ годовъ, какъ напримѣръ, музыка къ драмѣ Островскаго „Воевода“ и музыкальная картина „Демонъ“, по Лермонтову. Опера, „Марія Бургундская“, (на сюжетъ изъ „Маріи Тюдоръ“ В. Гюго) была поставлена въ московскомъ Большомъ театрѣ въ 1888 году, но не долго продержалась на сценѣ. Затѣмъ, въ 1895 году на той же сценѣ была поставлена опера „Тушинцы“, на сюжетъ Островскаго, имѣвшая очень большой успѣхъ, но черезъ нѣсколько лѣтъ, по неизвѣстнымъ причинамъ снятая съ репертуара; эта опера давалась также и на провинціальныхъ сценахъ. Комическая опера, „Скоморохъ“, на сюжетъ также Островскаго („Комикъ XVII столѣтія“) до сихъ поръ нигдѣ не была поставлена, хотя обладаетъ значительными музыкальными достоинствами. Не дождалась еще постановки и другая, лирическая опера „Волна“, написанная въ 1904 г. Для оркестра существуетъ симфоніэтта, съ успѣхомъ исполнявшаяся въ Москвѣ, оркестровое скерцо, двѣ піесы для оркестра на „Стихотвореніе въ прозѣ“ Тургенева, большая кантата „Демонъ“ по Лермонтову, фантазія для пѣнія соло, женскаго хора и оркестра „Стрекозы“, музыкальная картина для мужского хора и оркестра „На Волгѣ“, многіе хоры, между прочимъ, премированные Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ, хоровыя переложенія русскихъ народныхъ пѣсенъ, много романсовъ и др. сочиненій. Въ шестидесятыхъ годахъ П. И. Бларамбергъ принадлежалъ къ Балакиревскому Кружку, но не раздѣлялъ его радикальныхъ тенденцій. Скончался П. И. Бларамбергъ въ Ниццѣ 15 февраля 1907 г.

Василій Сергѣевичъ Калинниковъ родился 1 января 1866 года въ Орловской губерніи, умеръ 29 декабря 1900 года въ Ялтѣ. Будучи сыномъ полицейскаго чиновника, Калинниковъ воспитывался въ Орловской духовной семинаріи, по окончаніи курса которой поступилъ въ 1884 году въ московское училище Филармоническаго Общества, гдѣ сдѣлался ученикомъ по классу композиціи П. И. Бларамберга. Окончивши курсъ въ 1892 году, онъ поступилъ было помощникомъ дирижера Московской частной Оперы, но начавшаяся развиваться чахотка заставила его искать убѣжища на югѣ, то заграницей, то на Кавказѣ и въ Крыму. Несмотря на болѣзнь, Калинниковъ усердно занимался композиціей и написалъ: двѣ симфоніи, оркестровую сюиту, два оркестровыхъ интермеццо, симфоническія картины: „Нимфы“ и „Кедръ и пальма“, кантату „Іоаннъ Дамаскинъ“, балладу для соло, хора и оркестра „Русалка“, увертюру и 4 антракта къ „Царю Борису“ гр. А. Толстого (для Московскаго Малаго театра), прологъ къ оперѣ „1812 годъ“, поставленный въ Московской Частной Оперѣ въ 1899 году и, кромѣ того, нѣсколько романсовъ и фортепіанныхъ піесъ, пользующихся большой популярностью. Самое значительное изъ произведеній Калинникова, симфонія G-moll, отличающаяся необыкновенной талантливостью, была написана въ 1895 году, но авторъ тщетно искалъ

возможности исполнить ее въ Москвѣ или Петербургѣ и только въ 1897 году она была, наконецъ исполнена подъ управленіемъ г. Виноградскаго въ Кіевѣ съ блестящимъ успѣхомъ и съ тѣхъ поръ исполнялась много разъ, какъ въ Россіи, такъ и заграницей. Его вторая симфонія A-dur не представляетъ уже такого выдающагося интереса. Вообще, это былъ очень крупный, своеобразный талантъ, безвременно похищенный смертью у русскаго искусства.

Н. Я. Афанасьевъ скрипачъ и композиторъ. Родился въ 1821 году въ Тобольскѣ. Умеръ 22 мая 1898 года въ Петербургѣ. Свое музыкальное образованіе онъ получилъ отъ отца и былъ настолько подготовленъ, что въ семнадцатилѣтнемъ возрастѣ поступилъ въ ряды первыхъ скрипокъ московскаго опернаго оркестра. Съ 1850 года онъ состоялъ въ Петербургѣ первымъ скрипачемъ оркестра итальянской оперы и въ то же время состоялъ учителемъ музыки въ различныхъ институтахъ. Оставивши въ 1857 году службу, и совершивъ большое заграничное путешествіе, онъ затѣмъ посвятилъ себя почти исключительно композиціи. Въ 1860 году, за свой смычковый квартетъ „Волга", онъ получилъ первую премію на конкурсѣ Русскаго Музыкальнаго Общества. Хотя сочинения этого рода писались и раньше русскими композиторами, въ томъ числѣ и Глинкой, но квартетъ „Волга" считается первымъ, вполнѣ удовлетворявшимъ художественнымъ требованіямъ. Такую же премію Афанасьевъ получилъ опять за свою кантату на слова Пушкина „Пиръ Петра Великаго". Впослѣдствіи онъ написалъ цѣлый рядъ квартетовъ, квинтетовъ и октетъ „Новоселье", а также много произведеній для скрипки. Въ 1870 году въ Маріинскомъ театрѣ, въ Петербургѣ была поставлена его опера „Амалатъ Бекъ", на сюжетъ изъ Марлинскаго, но не имѣла успѣха. Остались не изданными и неисполненными оперы: „Стенька Разинъ", „Кузнецъ Вакула", „Тарасъ Бульба", а также: симфоніи, 2 ораторіи и много др. сочиненій. Въ 1896 году Афанасьевъ пожертвовалъ Петербургской консерваторіи 53,600 рублей на стипендіи учащихся по классу скрипки, віолончели, пѣнія и композиціи. Въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ, въ „Историческомъ Вѣстникѣ" были напечатаны „Воспоминанія" Афанасьева.

ГЛАВА XV.

Новѣйшая церковная музыка въ Россіи.

Какъ мы видѣли уже раньше, кн. В. Ѳ. Одоевскій весьма прочно опредѣлилъ основные признаки русской церковной музыки, какою она является въ старинныхъ пѣснопѣніяхъ зна-

меннаго и другихъ роспѣвовъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ весьма ясно указалъ подражательную заимствованность стиля Бортнянскаго и его послѣдователей, очень мало имѣвшаго общаго съ основными чертами русской церковной музыки. Хотя труды кн. Одоевскаго и были оцѣнены, но лишь немногими изъ наиболѣе образованныхъ музыкантовъ, въ томъ числѣ и Глинкой. Но практика церковной композиціи продолжала оставаться прежней и дилетантскій сентиментализмъ выраженія въ ней не только не ослабѣвалъ, но даже, какъ будто, становился еще изысканнѣе и манернѣй.

Первые опыты отступленія отъ этого общепринятаго, хотя и ложнаго стиля, были сдѣланы Н. М. Потуловымъ (1810—1873), вполнѣ усвоившимъ взгляды кн. Одоевскаго и примѣнившимъ ихъ къ стариннымъ церковнымъ мелодіямъ. Къ сожалѣнію, Н. М. Потуловъ совсѣмъ не обладалъ композиторскимъ дарованіемъ и его переложенія церковныхъ пѣснопѣній имѣютъ характеръ механическаго примѣненія извѣстныхъ теоретическихъ выводовъ и положеній. Онъ просто взялъ такъ называемую гармонію строгаго стиля и дѣлалъ свою гармонизацію церковныхъ пѣснопѣній одними трезвучіями и секстаккордами, не пользуясь даже приготовленными диссонансами, т. е., задержаніями, которыхъ онъ избѣгалъ ради совершенно одновременнаго произношенія текста во всѣхъ голосахъ. Переложенія эти, теоретически совершенно правильныя, почти не имѣютъ художественнаго значенія и не вошли въ богослужебную практику, хотя нѣкоторыя попытки къ этому и дѣлались. Кн. Одоевскій и о. Д. В. Разумовскій очень сочувственно относились къ опытамъ Н. М. Потулова и о. Разумовскій помѣстилъ даже нѣкоторыя изъ его переложеній въ видѣ образца въ своей книгѣ „Церковное пѣніе въ Россіи“.

Въ 1879 году Чайковскій написалъ свою „Литургію св. Іоанна Златоустаго“. Произведеніе это въ художественномъ смыслѣ замѣчательно, но композиторъ отнюдь не является въ немъ радикальнымъ реформаторомъ; онъ удовольствовался облагороженіемъ господствовавшаго стиля, очищеніемъ его отъ приторнаго сентиментализма и далъ образцы болѣе высокой идеализаціи общепринятыхъ формъ церковной музыки. Несмотря на полное отсутствіе рѣзкихъ новаторскихъ тенденцій, это произведеніе Чайковскаго все-таки стало гранью между старой и новой церковной музыкой въ Россіи, т. е., между навѣяннымъ подражательнымъ стилемъ XVIII вѣка и возвращеніемъ на самостоятельный національный путь развитія.

Однако, произведенію Чайковскаго, при своемъ появленіи, пришлось выдержать нѣкоторую борьбу за существованіе. Когда Бортнянскій былъ назначенъ императрицей Екатериной II директоромъ капеллы, то ему было предоставлено личное право одобренія или неодобренія новыхъ музыкальныхъ сочиненій въ области церковной музыки, вслѣдствіе чего онъ могъ по

своему усмотрѣнію разрѣшать или воспрещать всякія сочиненія церковной музыки. По смерти Бортнянскаго право это не перестало существовать, ибо его преемники считали его присвоеннымъ должности директора Пѣвческой Капеллы. Хотя противъ этого права возставали очень авторитетныя въ церковныхъ дѣлахъ лица, какъ напримѣръ московскій митрополитъ Филаретъ, но, тѣмъ не менѣе, оно продолжало существовать. Когда появилась литургія Чайковскаго, директоромъ придворной капеллы былъ Н. И. Бахметевъ, яркій представитель дилетантизма въ церковной музыкѣ. Онъ немедленно воспретилъ употребленіе при богослуженіи литургіи Чайковскаго и даже наложилъ арестъ на всѣ печатные экземпляры изданія, намѣреваясь ихъ уничтожить. Но собственникъ изданія, П. И. Юргенсонъ, началъ процессъ противъ распоряженія директора Капеллы и выигралъ его въ судѣ, признавшемъ право издавать и распространять это произведеніе, причемъ директоръ Капеллы былъ приговоренъ къ уплатѣ нѣкоторой суммы за судебныя издержки и убытки, понесенные издателемъ. Этимъ рѣшеніемъ суда до извѣстной степени положенъ былъ конецъ произволу директоровъ Пѣвческой Капеллы. Хотя воспрещеніе иполнять при богослуженіи литургію Чайковскаго не отмѣнено до сихъ поръ, но на практикѣ оно игнорируется, ибо его исполняетъ сама придворная Капелла. Нѣсколько лѣтъ спустя, св. Синодъ разъяснилъ, что разрѣшеніе къ исполненію при богослуженіи тѣхъ или другихъ сочиненій, или же воспрещеніе ихъ принадлежитъ исключительно ему, какъ учрежденію, а не какому нибудь отдѣльному лицу.

Крупный поворотъ въ дѣлѣ русской церковной музыки наступаетъ со времени назначенія въ 1883 году директоромъ придворной пѣвческой Капеллы М. А. Балакирева, который немедленно пригласилъ своимъ помощникомъ Н. А. Римскаго-Корсакова. При новомъ управленіи музыкальное преподаваніе въ капеллѣ было поставлено гораздо основательнѣе, нежели прежде и даже учреждены были инструментальные классы, гдѣ мальчики Капеллы начали обучаться игрѣ на оркестровыхъ инструментахъ. Очень серьезно поставлены были также классы теоріи музыки, преподавателемъ которой былъ между прочимъ приглашенъ А. К. Лядовъ. Раньше придворная пѣвческая Капелла была главнымъ центромъ дилетантизма въ русской церковной музыкѣ, но со вступленіемъ Балакирева и Римскаго-Корсакова все это совершенно измѣнилось. Послѣдній особенно энергично занялся постановкой музыкальнаго преподаванія въ Капеллѣ и съ того времени направленіе этого учрежденія совершенно измѣнилось. Самъ Балакиревъ написалъ довольно значительное количество произведеній церковной музыки, на которыхъ лежитъ отпечатокъ его таланта и строгаго отношенія къ дѣлу. Еще большее значеніе имѣли произведенія Римскаго-Корсакова, въ которыхъ онъ ввелъ совсѣмъ новые пріемы обра-

ботки старинныхъ церковныхъ мелодій, оказавшіеся наиболѣе подходящими къ ихъ складу и стилю.

Однимъ изъ самыхъ выдающихся помощниковъ вышеназванныхъ дѣятелей былъ Е. С. Азѣевъ, родившійся въ 1851 году въ Кіевѣ. Онъ съ десятилѣтняго возраста поступилъ въ капеллу и потомъ сдѣлался регентомъ и преподавателемъ. Ему принадлежатъ также многія сочиненія, проникнутыя вѣрнымъ пониманіемъ русскаго церковнаго стиля.

Н. А. Римскій-Корсаковъ оставилъ службу при капеллѣ въ 1894 году, а въ 1895 вышелъ въ отставку М. А. Балакиревъ и его мѣсто занялъ А. С. Аренскій, который въ своихъ церковныхъ композиціяхъ далъ облагороженный стиль Бортнянскаго и его послѣдователей. Въ 1901 году во главѣ Капеллы поставленъ былъ С. В. Смоленскій, но не долго пробылъ на этомъ мѣстѣ. Въ настоящее время директоромъ Капеллы состоитъ графъ А. Д. Шереметевъ, а въ качествѣ помощника, завѣдующаго музыкальной частью, профессоръ Петербургской Консерваторіи, Н. Ѳ. Соловьевъ.

Въ Москвѣ Синодальное Училище церковнаго пѣнія, въ качествѣ спеціальнаго, существуетъ съ 1886 года. Въ 1889 году директоромъ училища сдѣлался С. В. Смоленскій и энергически принялся за организацію въ немъ музыкальнаго преподаванія, давъ ему очень серьезную постановку, причемъ, онъ отчасти руководствовался совѣтами Чайковскаго и С. И. Танѣева, бывшимъ членами Наблюдательнаго Комитета училища. Въ теоретическихъ классахъ преподаются гармонія и контрапунктъ, а кромѣ того, мальчики обучаются игрѣ на фортепіано, скрипкѣ и віолончели. Въ 1898 году Синодальное Училище было преобразовано въ спеціальное среднеучебное заведеніе съ девятилѣтнимъ курсомъ, соотвѣтственно чему и музыкальное отдѣленіе раздѣлено на пѣвческое (первые 5 классовъ) и регентское (старшіе 4 класса). Въ Училищѣ, кромѣ полнаго курса теоріи музыки, преподаются: сольфеджіо, церковное пѣніе, чтеніе партитуръ, исторія церковнаго пѣнія и методика его преподаванія. Въ 1907 году выработаны и введены въ дѣйствіе новыя программы преподаванія, которыя даютъ этому учрежденію характеръ высшаго училища церковнаго пѣнія. Въ настоящее время Синодальное Училище является наиболѣе строго поставленной спеціальной школой церковной музыки, изъ среды которой уже вышло нѣсколько многообѣщающихъ композиторовъ, какъ напримѣръ П. Г. Чесноковъ. Въ то же время въ Синодальномъ Училищѣ наиболѣе цѣлесообразно поставлено дѣло изученія старинныхъ русскихъ напѣвовъ и ихъ обработки гармонической и контрапунктической. Училище преслѣдуетъ цѣли обновленія русской музыки путемъ возвращенія къ стариннымъ церковнымъ мелодіямъ, примѣняя къ обработкѣ послѣднихъ всѣ средства, какія находятся въ настоящее время въ распоряженіи вокальнаго композитора.

Большое художественное значеніе пріобрѣлъ также Московскій Синодальный хоръ. Обновленіе послѣдняго началось съ 1886 года, когда регентомъ хора былъ назначенъ *В. С. Орловъ*, пѣвшій вначалѣ мальчикомъ въ хорѣ, а потомъ окончившій курсъ въ Московской консерваторіи и дополнившій свое музыкальное образованіе занятіями контрапунктомъ подъ руководствомъ С. И. Танѣева. Подъ управленіемъ В. С. Орлова хоръ достигъ чрезвычайно большой стройности и стильности исполненія, являясь въ настоящее время едва-ли не наилучше поставленнымъ и дисциплинованнымъ хоромъ въ Россіи. Съ 1900 года, когда С. В. Смоленскій перешелъ въ Петербургъ, В. С. Орловъ занялъ его мѣсто въ качествѣ директора Синодальнаго Училища и хотя въ то же время регентомъ хора былъ назначенъ А. Д. Кастальскій, но В. С. Орловъ продолжалъ выступать до послѣдняго времени дирижеромъ хора въ его духовныхъ концертахъ, получившихъ большую извѣстность. Въ 1899 году Синодальный хоръ, хотя и не въ полномъ составѣ, былъ командированъ въ Вѣну, къ освященію новой русской церкви, построенной тамъ. При этомъ въ большой залѣ Вѣнской Консерваторіи былъ также устроенъ концертъ изъ русской церковной музыки, имѣвшій огромнѣйшій успѣхъ. Исполненіе Синодальнаго Хора подъ управленіемъ В. С. Орлова было признано образцовымъ всѣми вѣнскими музыкальными авторитетами, а изъ сочиненій, главнымъ образомъ, обратили на себя вниманіе нѣкоторое изъ новѣйшихъ произведеній, въ особенности, сочиненія А. Д. Кастальскаго. Василій Сергѣевичъ Орловъ къ общему сожалѣнію скончался 10 ноября 1907 г. на 51 году отъ рожденія.

Въ Синодальномъ Училищѣ въ 1907 г. выработанъ новый уставъ, введенный въ дѣйствіе съ начала учебнаго 1907—1908. На основаніи этого устава и новыхъ программъ преподаванія Синодальное училище пріобрѣтаетъ значеніе высшей школы церковной музыки и вѣроятно сдѣлается главнымъ центромъ ея развитія. Проведеніе устава было послѣдней работой В. С. Орлова, въ качествѣ директора училища.

А. Д. Кастальскій, состоящій въ настоящее время регентомъ Синодальнаго Хора, родился 16 ноября 1856 года и, по окончаніи курса гимназіи, поступилъ въ Московскую Консерваторію, гдѣ и окончилъ курсъ по классу композиціи въ 1882 году. Въ 1887 году онъ поступилъ преподавателемъ по классу фортепіано въ Синодальное Училище, а затѣмъ сдѣлался преподавателемъ по различнымъ отдѣламъ теоріи музыки. Имъ написано много сочиненій церковной музыки, изъ которыхъ особенно замѣчательны обработки старинныхъ церковныхъ мелодій. Вначалѣ онъ былъ въ этомъ отношеніи послѣдователемъ Н. А. Римскаго-Корсакова, но потомъ выработалъ совершенно самостоятельный стиль и занимаетъ въ настоящее время мѣсто

одного изъ лучшихъ представителей русской церковной музыки.

Вообще, главными дѣятелями между современными церковными композиторами являются А. Д. Кастальскій и А. Т. Гречаниновъ. Г. Кастальскаго можно назвать стоящимъ во главѣ того направленія, которое главной задачей ставитъ выведеніе новыхъ основъ русской церковной музыки изъ ея старинныхъ мелодій знаменнаго и другихъ роспѣвовъ. Церковныя композиціи А. Т. Гречанинова отличаются изяществомъ и благородствомъ стиля и, вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ стремится придать этой музыкѣ національный характеръ путемъ ея сближенія съ мелодіями старинныхъ пѣсенъ, имѣющихъ несомнѣнное родство со старинными церковными напѣвами. Нѣкоторыя изъ композицій А. Т. Гречанинова, какъ напримѣръ, „Вѣрую“ во второй его обѣднѣ, отличаются полнѣйшей своеобразностью и достигли большой популярности. Этихъ двухъ композиторовъ слѣдуетъ признать главными столпами новаго направленія въ русской церковной музыкѣ, обѣщающаго достигнуть очень богатаго развитія.

Изъ среды ихъ ближайшихъ предшественниковъ мы упомянемъ еще о Г. Ф. Львовскомъ (1830 — 1894). Онъ воспитывался въ Кишиневской духовной семинаріи, затѣмъ, былъ въ придворной пѣвческой Капеллѣ и затѣмъ сдѣлался съ 1854 года регентомъ кишиневскаго хора въ Кишиневѣ, а въ 1856 году перешелъ на ту же должность въ Петербургскій Митрополичій Хоръ. Онъ оставилъ довольно много сочиненій, написанныхъ очень талантливо, а также и переложеній старинныхъ церковныхъ напѣвовъ.

А. А. Архангельскій родился въ 1846 году, общее образованіе получилъ въ Пензенской семинаріи, а теорію музыки проходилъ подъ руководствомъ Н. М. Потулова. Съ 1880 года онъ составилъ въ Петербургѣ собственный хоръ, съ которымъ даже дѣлалъ концертное путешествіе по Россіи. Церковныя композиціи Архангельскаго скорѣе примыкаютъ къ прежнему дилетантскому, нежели къ новому направленію.

ГЛАВА XVI.

Русскія оперныя сцены и оперные исполнители начиная со второй половины прошлаго столѣтія.

Въ началѣ второй половины XIX вѣка въ Россіи существовали оперныя сцены только Императорскія, и система ихъ управленія оказывала значительное вліяніе на развитіе русской музыки. Это развитіе прогрессировало въ первой половинѣ вѣка, отчасти благодаря тому значенію, какимъ пользовался въ те-

атральномъ управленіи капельмейстеръ Кавосъ, считавшій необходимымъ для Россіи содѣйствовать развитію русской музыки. Ближайшіе замѣстители Кавоса далеко не имѣли ни его значенія, ни авторитета. Съ учрежденіемъ въ 1826 году Министерства Двора, въ его вѣдѣніе перешло главное завѣдываніе всѣми императорскими сценами, но кромѣ того учреждались и театральныя дирекціи, иногда въ Петербургѣ и Москвѣ, а большею частью въ одномъ Петербургѣ; въ такомъ случаѣ въ Москвѣ имѣлась только контора дирекціи и ея управляющій стоялъ во главѣ управленія московскими театрами, находясь однако въ прямой зависимости отъ петербургской дирекціи. Эта система управленія съ самаго начала получила чисто бюрократическій характеръ и для завѣдыванія художественными дѣлами императорскихъ сценъ назначались случайные чиновники, избраніе которыхъ дѣлалось не на основаніи ихъ художественной образованности, а главнымъ образомъ на общеслужебныхъ соображеніяхъ и все управленіе имѣло совершенно канцелярскій характеръ, стремившійся только къ правильности въ движеніи бумагъ, а не къ развитію художественнаго дѣла.

Въ началѣ пятидесятыхъ годовъ во главѣ императорскихъ театровъ стоялъ С. А. Гедеоновъ, занимавшій эту должность съ 1835 года и при немъ, хотя и не по его желанію, были поставлены обѣ оперы Глинки. При немъ же, съ 1843 года въ Петербургѣ появилась постоянная итальянская опера, ради которой русская опера была оттѣснена совсѣмъ на задній планъ и быстро пришла въ большой упадокъ. Блистательному подъему русской музыки, совершившемуся съ появленіемъ оперъ Глинки, былъ сразу положенъ конецъ и вмѣсто того наступило мертвое затишье, длившееся до шестидесятыхъ годовъ. Умолкъ и Глинка и за весь этотъ періодъ можно указать лишь на „Русалку“ Дарогомыжскаго, поставленную въ 1856 году, какъ на единственное выдающееся явленіе въ области русской музыки. Но и эта опера была такъ небрежно поставлена и такъ плохо исполнялась, при упадкѣ русской оперной сцены вообще, что почти не имѣла въ публикѣ успѣха и была замѣчена лишь музыкантами и то весьма немногими. Въ 1858 году директоромъ театра сдѣлался Сабуровъ, повидимому совсѣмъ не питавшій ни малѣйшаго интереса къ русскому искусству и сосредоточившій свои заботы на итальянской оперѣ и балетѣ. Но при отсутствіи у него всякаго художественнаго пониманія, сама итальянская опера начало постепенно приходить въ упадокъ вслѣдствіе неудачнаго подбора труппы. Сабурова смѣнилъ сначала графъ Борхъ, а потомъ еще менѣе свѣдущій въ искусствѣ и не питавшій къ нему, повидимому, вообще никакихъ симпатій, баронъ Кистеръ, во имя его яко бы хозяйственныхъ способностей, выражавшихся, впрочемъ, лишь въ томъ, что онъ всячески урѣзывалъ необходимѣйшіе для сцены расходы по содержанію труппъ и по сценическимъ постановкамъ, но зато

щедрою рукой плодилъ чиновничество театральнаго управленія, утратившаго всякіе зачатки какихъ либо художественныхъ тенденцій и гордившагося тѣмъ, что оно ни съ искусствомъ, ни съ артистами ничего общаго не имѣетъ.

Несмотря на такое бѣдственное управленіе, дѣло русской сцены начиная съ шестидесятыхъ годовъ всетаки стало оживляться, но это совершалось не только не при содѣйствіи дирекціи, а скорѣе вопреки ея враждебному къ ней отношенію. Въ концѣ пятидесятыхъ годовъ, послѣ смерти императора Николая I, началось то пробужденіе общественнаго сознанія, которое явилось предтечею всѣхъ великихъ реформъ слѣдующаго царствованія. Это пробужденіе коснулось всѣхъ сторонъ русской жизни, въ томъ числѣ и музыкальной. Послѣ долгаго перерыва опять раздались голоса, говорившіе о необходимости развитія въ Россіи національнаго искусства и въ музыкѣ стали указывать на Глинку и его созданія, какъ на тотъ путеводный свѣтъ, которымъ нужно было руководиться. Вслѣдъ за этимъ началось то движеніе, которое не болѣе какъ въ одно десятилѣтіе доставило русской музыкѣ такой расцвѣтъ, какого нельзя было и ожидать. Въ 1881 году мѣсто барона Кистера занялъ И. А. Всеволожскій, владѣвшій, если не музыкальнымъ, то по крайней мѣрѣ общимъ художественнымъ образованіемъ. Будучи талантливымъ художникомъ рисовальщикомъ, онъ очень поднялъ художественную сторону постановокъ оперы и балета и для многихъ изъ нихъ самъ дѣлалъ эскизы декорацій и костюмовъ. Хотя это было значительнымъ успѣхомъ сравнительно съ предыдущимъ временемъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ повело къ тому, что на первомъ планѣ очутился интересъ ко внѣшней сторонѣ постановки и сравнительно съ тѣмъ, менѣе значительный по отношенію къ главной сущности, т. е., къ исполненію опернаго ансамбля, что отчасти продолжается и до настоящаго времени, хотя съ 1904 года во главѣ театральнаго управленія сталъ В. А. Теляковскій.

Въ 1850 году капельмейстеромъ Русской оперы въ Петербургѣ сдѣлался *Константинъ Николаевичъ Лядовъ*, очень талантливый музыкантъ, но повидимому лишенный достаточной энергіи, чтобы проводить на русской сценѣ какія либо свои личныя художественныя воззрѣнія; впрочемъ, при пренебрежительномъ отношеніи театральнаго начальства тогдашняго времени къ русской музыкѣ, это едва ли и возможно было. Въ 1868 году онъ по болѣзни вышелъ въ отставку и его мѣсто занялъ Э. Ф. Направникъ, сдѣлавшійся его помощникомъ еще пятью годами раньше, а потому уже успѣвшій ознакомиться съ условіями дѣятельности русской оперы въ Петербургѣ. Э. Ф. Направникъ къ тому времени, когда онъ занялъ мѣсто главнаго капельмейстера, успѣлъ уже пріобрѣсти значительный художественный авторитетъ и потому имѣлъ возможность сразу повести дѣло обновленія оперной сцены съ большой энергіей. Его неуклонная добросовѣстность снискала ему уваженіе даже

театральнаго начальства, что облегчило ему проведеніе въ жизнь многихъ реформъ, поднявшихъ значеніе русской оперной сцены не только въ Петербургѣ, но и въ Москвѣ. Особенно сильно проявилась реформаторская дѣятельность г. Направника съ воцареніемъ императора Александра III и вступленіемъ въ должность директора театровъ И. А. Всеволожскаго. Былъ образованъ особый комитетъ для опредѣленія общаго состоянія императорскихъ сценъ въ Россіи и мѣръ нужныхъ къ поднятію ихъ уровня. Въ этомъ комитетѣ, кромѣ Направника, изъ музыкальной среды дѣятельнымъ помощникомъ ему явился Е. К. Альбрехтъ, хорошо ознакомившійся съ положеніемъ европейскихъ сценъ и условіями ихъ существованія. По инціативѣ этихъ лицъ значительно улучшено было положеніе членовъ оркестра и хора и вмѣстѣ съ тѣмъ усиленъ составъ, сдѣлавшій ихъ равносильными хорамъ и оркестрамъ первокласснѣйшихъ европейскихъ сценъ. Кромѣ того установленъ былъ принципъ возможной поддержки и развитія именно русской оперной музыки, посредствомъ преимущественной постановки оперъ русскихъ композиторовъ. Положеніе императорскихъ оперныхъ сценъ, созданное по указаніямъ этого комитета, остается и до сихъ поръ почти безъ измѣненій.

Въ началѣ пятидесятыхъ годовъ русскихъ пѣвцовъ и пѣвицъ, удовлетворявшихъ сколько нибудь значительнымъ требованіямъ въ искусствѣ, было очень мало. Лучшимъ украшеніемъ Петербургской сцены оставался Петровъ, главнымъ образомъ обязанный своимъ артистическимъ и музыкальнымъ развитіемъ еще Кавосу. Никакихъ музыкальныхъ училищъ въ Россіи не существовало и русскіе пѣвцы и пѣвицы обыкновенно отправлялись учиться въ Италію, гдѣ, безъ знанія языка и лишенные всякой музыкальной подготовки, они большею частью даромъ теряли время, а иногда и голоса; но нѣкоторымъ изъ учившихся за границей удавалось составить себѣ выдающееся артистическое положеніе и на русской сценѣ.

Осипъ Яковлевичъ Сѣтовъ родился въ 1835 году, учился пѣнію въ Италіи и въ концѣ пятидесятыхъ годовъ выступилъ съ огромнымъ успѣхомъ на сценѣ русской оперы въ Петербургѣ. Первоначально онъ пѣлъ исключительно итальянскій репертуаръ и хотя его довольно сильный голосъ не отличался особенной красотой звука, но сценическая даровитость позволяла ему соперничать въ успѣхѣ съ самыми выдающимися артистами итальянской оперы въ Петербургѣ. Сѣтовъ былъ, едва ли не первымъ изъ русскихъ артистовъ, заставившимъ многихъ любителей предпочитать спектакли русской оперы итальянскимъ. Въ половинѣ шестидесятыхъ годовъ онъ перешелъ въ труппу московскаго Большого театра, но чувствуя упадокъ голосовыхъ средствъ, вскорѣ покинулъ сцену и сдѣлался опернымъ антрепренеромъ въ Кіевѣ и Одессѣ, въ качествѣ котораго намъ придется еще говорить о немъ.

Въ шестидесятыхъ годахъ иногда появлялись на русской сценѣ пѣвицы, привлекавшія вниманіе русской публики, какъ напримѣръ, колоратурныя сопрано Левицкая и Бюдель, но вскорѣ покидавшія ее вслѣдствіе неблаговоленія театральнаго начальства къ русскимъ артистамъ и артисткамъ вообще. Это неблаговоленіе, между прочимъ, распространилось и на знаменитѣйшую, послѣ Воробьевой-Петровой, русскую оперную артистку *Елизавету Андреевну Лавровскую*. Она родилась въ 1849 году, въ Кашинѣ Тверской губ. Въ 1851 году отецъ ея, чиновникъ, переселился въ Москву и Лавровская получила свое общее образованіе въ Елизаветинскомъ институтѣ, гдѣ окончила курсъ въ 1864 году. Въ институтѣ она начала учиться пѣнію у извѣстнаго въ то время въ Москвѣ преподавателя, итальянца Фензи. Въ 1865 она поступила въ Петербургскую консерваторію, въ классъ г-жи Ниссенъ-Саломонъ. Еще будучи въ консерваторіи, она обратила на себя общее вниманіе исполненіемъ въ одномъ изъ консерваторскихъ спектаклей партіи Орфея въ оперѣ Глюка того же названія, а вслѣдъ затѣмъ, въ январѣ 1868 года она дебютировала на сценѣ Маріинскаго театра въ партіи Вани, въ „Жизни за царя", съ огромнѣйшимъ успѣхомъ. Окончивши весной того же года курсъ консерваторіи, она тогда же была принята въ оперную труппу Маріинскагс театра и чрезвычайно быстро пріобрѣла знаменитость. Она обладала голосомъ контральто рѣдкой красоты и кромѣ того ея сценическое исполненіе отличалось большой талантливостью. Г-жа Лавровская пѣла на императорской сценѣ въ Петербургѣ всего 4 года, исполняя всѣ главнѣйшія контральтовыя партіи въ операхъ, какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ композиторовъ. Вознагражденіе получала она весьма небольшое и когда предъявила болѣе высокія, но въ сущности весьма скромныя требованія, то ей было отказано и русская опера лишилась своего лучшаго украшенія, ибо г-жа Лавровская вышла въ отставку и отдалась главнымъ образомъ, концертной дѣятельности, изрѣдка выступая на провинціальныхъ сценахъ. Кромѣ того она много концертировала и заграницей, создавши себѣ европейскую извѣстность. Въ 1888 году г-жа Лавровская была приглашена профессоромъ пѣнія въ Московскую консерваторію и остается въ этой должности до настоящаго времени. Изъ числа ученицъ г-жи Лавровской нѣкоторыя, какъ напримѣръ: г-жа Збруева, г-жа Цвѣткова и др. пользуются большой извѣстностью, въ качествѣ сценическихъ артистокъ.

Юлія Федоровна Платонова родилась въ 1841 году, въ Ригѣ и училась пѣнію сначала тамъ же, а потомъ въ Петербургѣ у Вителяро. Въ 1863 году она поступила на сцену Маріинскаго театра и оставалась на ней до 1876 года, когда вышла въ отставку и нѣкоторое время занималась преподаваніемъ пѣнія. Скончалась въ Петербургѣ 4 ноября 1892 года. Это была очень выдающаяся артистка для драматическихъ и лирическихъ со-

прановыхъ партій, лучшими изъ которыхъ въ ея репертуарѣ были партіи Наташи въ „Русалкѣ“ и Донны Анны въ „Каменномъ гостѣ“ Даргомыжскаго.

Иванъ Александровичъ Мельниковъ родился 21 февраля 1832 года въ Москвѣ, въ средѣ зажиточнаго купечества. Окончивши курсъ въ Коммерческомъ училищѣ, онъ занялся торговлей, но въ то же время началъ учиться пѣнію, сначала у Ломакина въ Петербургѣ, а потомъ у Репетто. Въ 1867 году, послѣ блестящаго дебюта въ „Пуританахъ“ Беллини, Мельниковъ былъ принятъ на сцену Маріинскаго театра и прослужилъ на ней 25 лѣтъ, постоянно пользуясь огромнѣйшимъ успѣхомъ въ публикѣ. Въ нѣкоторыхъ партіяхъ, какъ напримѣръ: „Руслана“ или „Князя Игоря“ онъ остался незамѣнимымъ и до настоящаго времени. Обладая превосходнымъ голосомъ, чрезвычайно обширнаго объема, Мельниковъ былъ въ то же время замѣчательнымъ сценическимъ исполнителемъ, причемъ онъ выступалъ иногда и въ Москвѣ въ концертахъ Музыкальнаго Общества съ величайшимъ успѣхомъ, превосходно исполняя, между прочимъ, нѣкоторые отрывки изъ оперъ Вагнера. Выйдя въ отставку въ 1892 году и сохранивъ званіе почетнаго члена труппы, онъ выступалъ иногда въ оперныхъ спектакляхъ и позже. Скончался онъ въ іюнѣ 1906 года въ Петербургѣ.

Федоръ Калиновичъ Никольскій родился въ 1828 году въ Москвѣ, скончался въ 1898 въ Боровичахъ Новгородской губ. Онъ былъ псаломщикомъ въ одной изъ московскихъ церквей и обладая превосходнымъ голосомъ, попалъ въ придворную пѣвческую Капеллу, гдѣ и получилъ нѣкоторое музыкальное образованіе, хотя и самое элементарное. Онъ обладалъ рѣдкимъ по красотѣ тенором и выступая иногда въ концертахъ, обратилъ на себя вниманіе Сѣтова, который доставилъ ему дебютъ въ Петербургѣ въ партіи Собинина. Благодаря удивительной красотѣ голоса, Никольскій имѣлъ огромный успѣхъ, хотя до конца дней оставался очень мало развитымъ въ сценическомъ и музыкальномъ отношеніи артистомъ. Впрочемъ, его сценическая карьера длилась всего 5 лѣтъ, ибо въ 1871 году онъ покинулъ сцену и доживалъ свой вѣкъ въ полнѣйшей безвѣстности. Скопленный имъ небольшой капиталъ, онъ завѣщалъ въ пользу Петербургской консерваторіи, для поддержки пѣвцовъ, ищущихъ музыкальнаго образованія.

Федоръ Петровичъ Комиссаржевскій родился въ 1838 году, на югѣ Россіи и получивши хорошее общее образованіе, учился долго пѣнію сначала у Репетто въ Петербургѣ, а потомъ въ Миланской консерваторіи, послѣ чего съ большимъ успѣхомъ пѣлъ на нѣкоторыхъ итальянскихъ сценахъ. Въ 1863 году онъ дебютировалъ на сценѣ Маріинскаго театра въ Петербургѣ въ „Лукреціи Борджіа“ Донизетти и былъ принятъ въ составъ труппы. Въ 1870—71 году онъ на нѣкоторое время покинулъ Петербургъ и пѣлъ одинъ сезонъ на очень выгодныхъ усло-

віяхъ и съ блестящимъ успѣхомъ въ Ріо-Жанейро, въ Бразиліи, но затѣмъ опять возвратился въ Петербургъ и оставался тамъ до 1880 года, когда оставилъ сцену въ полномъ развитіи своихъ силъ и таланта. Голосъ Комиссаржевскаго не былъ особенно большимъ, но красивость тембра и большое вокальное и сценическое мастерство дѣлали его однимъ изъ лучшихъ лирическихъ теноровъ Европы. Выйдя въ отставку, Комиссаржевскій переселился въ Москву, гдѣ занимался преподаваніемъ пѣнія причемъ, въ 1883—1888 г. состоялъ профессоромъ Московской консерваторіи и выпустилъ нѣсколько выдающихся учениковъ и ученицъ. Послѣ того онъ прожилъ нѣсколько лѣтъ въ Тифлисѣ, преподавая пѣніе въ тамошнемъ музыкальномъ училищѣ, а затѣмъ уѣхалъ въ Италію, гдѣ и провелъ остатокъ дней. Скончался онъ весною 1905 года въ Амальфи.

Богомиръ Богомировичъ Корсовъ родился въ Петербургѣ въ 1845 году, учился сначала въ Строительномъ Училищѣ, а затѣмъ въ Академіи Художествъ, гдѣ и окончилъ въ 1864 году курсъ по архитектурному отдѣленію. Пѣнію онъ учился сначала въ Петербургѣ, а затѣмъ въ Миланѣ у Корси, по имени котораго и взялъ свою сценическую фамилію. Закончивъ курсъ обученія, онъ выступалъ на различныхъ итальянскихъ сценахъ, а въ 1869 году былъ принятъ въ составъ петербургской оперы, откуда въ 1882 году перешелъ на московскую сцену, гдѣ и прослужилъ до 1905 года. Въ 1894 году получилъ званіе заслуженнаго артиста. Будучи хорошимъ пѣвцомъ, онъ въ то же время былъ прекраснымъ сценическимъ артистомъ и каждую изъ партій своего обширнаго репертуара онъ отдѣлывалъ съ замѣчательной обдуманностью и законченностью. Хотя онъ воспитывался въ итальянской школѣ, но по общему характеру исполненія, онъ, подобно Комиссаржевскому, скорѣе напоминалъ артистовъ французской оперы. На сценѣ г. Корсовъ главнымъ образомъ являлся исполнителемъ оперъ русскихъ композиторовъ и пользовался очень большимъ успѣхомъ, какъ въ Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ. Оставивши сцену, Корсовъ прожилъ два года въ Петербургѣ и заграницей, а въ 1907 возвратился въ Москву и открылъ классы пѣнія.

Въ числѣ выдающихся артистовъ петербургской сцены можно еще назвать обладавшаго великолѣпнымъ басомъ В. И. Васильева (1828—1900) и очень талантливаго артиста М. И. Саріотти (1830—1878), особенно отличавшагося въ исполненіи партій Олоферна и Еремки въ операхъ Сѣрова „Юдиѳь" и „Вражья сила".

Московская оперная сцена Большого театра въ пятидесятыхъ годахъ находилась въ завѣдываніи извѣстнаго композитора Верстовскаго, не оставившаго особенно замѣтныхъ слѣдовъ своего управленія. Въ 1862 году его замѣнилъ Л. Ф. Львовъ, братъ автора народнаго гимна, бывшій недурнымъ музыкантомъ-любителемъ. Главнымъ фактомъ его дѣятельности

было учрежденіе въ Москвѣ постоянной итальянской оперы, весьма недурного состава, на которой и было сосредоточено все вниманіе московскаго театральнаго начальства. Русская же опера находилась въ полнѣйшемъ загонѣ и ея плачевное состояніе длилось почти до начала восьмидесятыхъ годовъ. Въ 1882 году, когда утверждены были новыя основы театральнаго управленія въ Петербургѣ и были увеличены штаты оркестра и хора, для русской оперы въ Москвѣ наступили лучшія времена. Въ Большой театръ капельмейстеромъ приглашенъ былъ И. К. Альтани, окончившій курсъ въ Петербургской консерваторіи въ 1866 году и послѣ того бывшій капельмейстеромъ въ частныхъ оперныхъ антрепризахъ въ Кіевѣ и Одессѣ, гдѣ онъ пріобрѣлъ большую опытность. Въ то же время режиссеромъ оперной сцены былъ приглашенъ А. И. Барцалъ, талантливый и опытный пѣвецъ, а въ качествѣ хормейстера и второго капельмейстера поступилъ У. О. Авранекъ, даровитый и образованный музыкантъ. Тогдашнее управленіе московскими театрами мало вмѣшивалось въ художественную сторону русской оперной сцены и дѣло ея обновленія главнымъ образомъ лежало на вышеназванныхъ трехъ лицахъ. Вначалѣ они проявляли очень энергическую дѣятельность и оперная сцена Большого театра стала быстро повышаться въ своемъ художественномъ значеніи. Позже контора московскихъ театровъ и ея управляющіе стали ближе входить въ завѣдываніе оперной сценой и это отразилось неблагопріятно, превративъ живую художественную работу въ бюрократическую. Тѣмъ не менѣе, ростъ музыкальнаго образованія въ Россіи и возраставшій интересъ къ русской оперѣ въ публикѣ вызывали постоянный подъемъ уровня сцены Большого театра, несмотря на отсутствіе энергіи и умѣлости въ ея управленіи. Значительное оживленіе внесъ В. А. Теляковскій, сдѣлавшійся управляющимъ московской театральной конторой въ 1899 году; въ 1901 году онъ перешелъ въ Петербургъ, занявши мѣсто директора Императорскихъ театровъ. Въ средѣ артистовъ московскаго Большого театра также выступали выдающіеся таланты.

Въ пятидесятыхъ годахъ наиболѣе выдающейся артисткой московской оперной сцены была Г. А. Семенова, о которой уже говорилось раньш.

Ирина Ивановна Оноре, урожденная Пильсуцкая, окончила курсъ въ петербургскомъ Патріотическомъ институтѣ и вслѣдъ затѣмъ вышла замужъ за извѣстнаго тогда въ Москвѣ піаниста Леона Оноре. Сначала она выступала въ концертахъ только что открывшаго свою дѣятельность Музыкальнаго Общества въ Москвѣ. Послѣ удачнаго дебюта въ партіи Вани въ 1862 году была принята на сцену Большого театра, гдѣ пользовалась большимъ успѣхомъ въ публикѣ. Неудовлетворительность положенія русской оперы въ Москвѣ заставила потомъ артистку искать дѣятельности заграницей, гдѣ она съ большимъ успѣхомъ пѣла

въ итальянской оперѣ въ Лондонѣ и Мадридѣ. Послѣ смерти мужа, въ серединѣ семидесятыхъ годовъ, она поселилась въ Петербургѣ, гдѣ и занимается преподаваніемъ пѣнія.

Къ числу выдающихся силъ Большого театра принадлежала также и г-жа Алаксандрова-Кочетова, свѣдѣнія о которой приведены были раньше.

Александра Григорьевна Меньшикова родилась въ 1840, скончалась въ 1902 году. Свою сценическую карьеру она начала въ половинѣ шестидесятыхъ годовъ на сценѣ Большого театра въ Москвѣ, а, затѣмъ, черезъ нѣсколько лѣтъ перешла на Петербургскую сцену Маріинскаго театра, гдѣ пѣла до 1880 года, а затѣмъ гастролировала въ различныхъ мѣстахъ. Обладая превосходнымъ голосомъ сопрано и будучи музыкально весьма талантлива, г-жа Меньшикова, тѣмъ не менѣе, оставалась до конца карьеры совершенной диллетанткой въ музыкальномъ отношеніи; въ публикѣ она пользовалась постояннымъ успѣхомъ.

Съ начала семидесятыхъ годовъ на сценѣ Большого театра стали выступать артисты и артистки, окончившіе курсъ въ Московской консерваторіи.

Евлалія Павловна Кадмина получила общее образованіе въ одномъ изъ московскихъ институтовъ, затѣмъ училась въ консерваторіи и по окончаніи въ ней курса въ 1873 году, поступила на сцену Большого театра въ Москвѣ, гдѣ пѣла съ большимъ успѣхомъ; позже она пѣла въ Петербургѣ, а потомъ въ провинціи. Рано потерявъ голосъ, она перешла на драматическую сцену и пользовалась большимъ успѣхомъ, но въ 1881 году окончила въ Харьковѣ дни самоубійствомъ.

Зинаида Ивановна Эйбоженко окончила курсъ въ Московской консерваторіи въ 1873 году и была принята на императорскую сцену, а потомъ пѣла въ Петербургѣ и въ провинціи, вездѣ пользуясь очень большимъ успѣхомъ. Свой превосходный голосъ контральто она потеряла также въ молодыхъ годахъ и потому покинула сцену.

Ольга Владиміровна Святловская окончила курсъ въ Московской консерваторіи въ 1882 году и вслѣдъ затѣмъ поступила на сцену Большого театра въ Москвѣ и была одной изъ лучшихъ пѣвицъ на контральтовыя и меццо-сопрановыя партіи. Покинувши сцену въ концѣ девяностыхъ годовъ, г-жа Святловская занимается, главнымъ образомъ, преподаваніемъ пѣнія, изрѣдка выступая въ концертахъ.

Марія Николаевна Климентова свое общее образованіе окончила въ воронежской женской гимназіи и затѣмъ поступила въ Московскую консерваторію, въ классъ Гальвани. Еще будучи ученицей консерваторіи, она выступила исполнительницей партіи Татьяны въ „Евгеніи Онѣгинѣ“ Чайковскаго, впервые поставленномъ въ консерваторскомъ спектаклѣ въ 1879 году, а затѣмъ поступила на сцену Большого театра и про-



служила около 10 лѣтъ, постоянно пользуясь большимъ успѣхомъ въ публикѣ. Покинувши сцену, она занялась преподаваніемъ пѣнія и нѣкоторыя изъ ея учепицъ уже получили значительную извѣстность на различныхъ оперныхъ сценахъ.

Павелъ Акинфіевичъ Хохловъ родился 29 іюня 1854 года въ имѣніи своихъ родителей въ Спасскомъ уѣздѣ Тамбовской губ. Онъ окончилъ курсъ въ Московскомъ университетѣ, на юридическомъ факультетѣ и еще будучи студентомъ бралъ уроки у г-жи Александровой-Кочетовой въ теченіе 3 лѣтъ, а затѣмъ, по окончаніи курса въ университетѣ, занимался нѣкоторое время съ Ронкони въ Италіи. Въ 1879 году Хохловъ выступилъ на сценѣ Московскаго Большого театра и пользовался огромнымъ успѣхомъ въ московской и петербургской публикѣ за все время своего пребыванія на сценѣ, которую онъ оставилъ по болѣзни около 1900 года.

Съ начала шестидесятыхъ годовъ стали появляться частныя оперныя антрепризы. Первымъ изъ этихъ антрепренеровъ былъ Ф. Бергеръ, раньше, въ пятидесятыхъ годахъ ѣздившій по различнымъ городамъ русской провинціи съ небольшой итальянской труппой, а затѣмъ сдѣлавшійся постояннымъ антрепренеромъ въ Кіевѣ; тамъ онъ отъ итальянской оперы перешелъ къ русской и поставилъ свои оперные спектакли на значительную художественную высоту. Кромѣ Кіева, Бергеръ давалъ свои спектали также и въ Одессѣ. По смерти Бергера преемникомъ его по антрепризѣ въ Кіевѣ и Одессѣ сдѣлался Сѣтовъ, развившій дѣло еще шире и приглашавшій лучшихъ изъ тогдашнихъ русскихъ пѣвцовъ въ составъ своей оперной труппы, такъ что у него одно время пѣла и г-жа Лавровская, послѣ того, какъ она покинула петербургскую сцену. Капельмейстерами у Бергера и Сѣтова были талантливый Велинскій и Альтани; первый изъ нихъ потомъ перешелъ капельмейстеромъ императорской оперы въ Петербургъ, а второй—въ Москву. Послѣ Сѣтова въ Кіевѣ въ 1889—92 г. во главѣ оперной сцены сталъ И. П. Прянишниковъ, руководившій имъ же устроеннымъ опернымъ товариществомъ. Вслѣдствіе неизвѣстной причины въ 1892 году кіевская дума передала театръ другому антрепренеру и Прянишниковъ со своимъ товариществомъ, перебрался въ Москву, гдѣ вначалѣ дѣла товарищества шли съ блестящимъ успѣхомъ, но потомъ успѣхъ сталъ ослабѣвать и къ концу 1893 года товарищество прекратило свое существованіе, а г. Прянишниковъ поселился въ Петербургѣ, гдѣ занимается преподаваніемъ пѣнія. Товарищество Прянишникова познакомило, между прочимъ, Москву въ первый разъ съ нѣкоторыми неизвѣстными ей операми, какъ, напримѣръ, „Князь Игорь" Бородина и „Майская ночь" Римскаго-Корсакова. Въ 1896 году въ Москвѣ открыла свои дѣйствія Частная русская опера, негласнымъ главою которой былъ С. И. Мамонтовъ. Эта антреприза поставила своей задачей познакомить московскую публику съ произведеніями петербургскаго кружка

композиторовъ, остававшихся почти неизвѣстными для москвичей, ибо въ Москвѣ до того времени на императорской сценѣ не было поставлено ни одной оперы композиторовъ, такъ называемой новой русской школы, т. е., Бородина, Кюи, Мусоргскаго и Римскаго-Корсакова. Въ то же время антрепренеру удалось собрать очень талантливый составъ исполнителей, въ числѣ которыхъ былъ и г. Шаляпинъ, уже пѣвшій передъ тѣмъ на императорской оперной сценѣ въ Петербургѣ, но не обратившій тамъ на себя особеннаго вниманія и потому принявшій приглашеніе въ Москву. Извѣстная опредѣленность направленія въ дѣятельности сцены, интересъ новыхъ, неизвѣстныхъ до того произведеній, а также достоинства исполненія, настолько привлекли вниманіе публики, что Частная оперная сцена получила для Москвы первенствующее значеніе и ея дѣятельность во многихъ отношеніяхъ содѣйствовала тому, что и Большой театръ отказался отъ царившей въ немъ рутины и сталъ обращать вниманіе нетолько на постановку новыхъ произведеній русскихъ композиторовъ, но и на болѣе тщательное исполненіе прежняго репертуара. На сценѣ Частной оперы, въ театрѣ Солодовникова, были впервые поставлены нѣкоторыя изъ оперъ Римскаго-Корсакова, въ томъ числѣ: „Садко", „Царская невѣста", „Боярыня Вѣра Шелога", „Моцартъ и Сальери", „Сказка о царѣ Салтанѣ". Изъ оперъ Мусоргскаго: „Борисъ Годуновъ", „Хованьщина", а также оперы Кюи: „Кавказскій плѣнникъ", „Радклифъ" и „Мадемуазель Фифи". Все это имѣло огромное значеніе и для развитія вкуса публики къ русской музыкѣ и для освѣженія опернаго репертуара вообще. Въ этомъ смыслѣ Частная опера въ Москвѣ имѣетъ за собою историческую заслугу, ибо ея дѣятельность совершила рѣшительный переворотъ во вкусахъ нетолько московской, но и вообще русской публики, до тѣхъ поръ очень мало знавшей оперныя композиціи Н. А. Римскаго-Корсакова и Кюи. Первоначальными капельмейстерами Частной оперы были М. Эспозито и С. В. Рахманиновъ. Затѣмъ, въ 1899 году мѣсто капельмейстера занялъ М. М. Ипполитовъ-Ивановъ, снискавшій большія симпатіи публики талантливостью своего управленія. Впослѣдствіи С. И. Мамонтовъ удалился отъ дѣлъ антрепризы Частной оперы и она стала въ болѣе шаткое положеніе, какъ въ художественномъ, такъ и въ матеріальномъ отношеніи. Въ настоящее время съ 1904 года, на сценѣ театра Солодовникова подвизается оперное предпріятіе артистическаго товарищества, ведущаго свои дѣла съ перемѣннымъ успѣхомъ, но безъ опредѣленнаго направленія.

Въ послѣдніе 4 года возникла еще частная опера С. И. Зимина, которая также имѣетъ свое значеніе, ибо на этой сценѣ воскресили для русской публики, заброшенныя Большимъ театромъ оперы Чайковскаго: „Черевички" и „Чародѣйку", поставили неизвѣстную Москвѣ „Орлеанскую Дѣву" того же ком-

позитора, „Асю“ Н. М. Ипполитова-Иванова, „Скомороха“ П. И. Бларамберга и др. Дѣятельность этихъ частныхъ сценъ имѣла значеніе не только для Москвы, но и для всей Россіи, ибо вслѣдъ за ними, оперы русскихъ композиторовъ получили первенствующее значеніе не только на провинціальныхъ оперныхъ сценахъ, но и въ Петербургѣ, гдѣ на Императорской сценѣ поставили отвергнутыя первоначально оперы Н. А. Римскаго-Корсакова и, вообще, стали отводить больше мѣста его произведеніямъ. На частныхъ оперныхъ сценахъ въ Москвѣ появились и новыя вокальныя силы, такъ что, во всякомъ случаѣ, ихъ дѣятельность оказала существенное и благотворное вліяніе на развитіе опернаго дѣла въ Россіи.

ГЛАВА XVII.

Музыкальныя общества и концертныя учрежденія въ Россіи.

Петербургское Филармоническое Общество возникло въ 1802 году и является старѣйшимъ изъ русскихъ музыкальныхъ Обществъ. Оно было учреждено съ цѣлью возбуждать въ публикѣ интересъ къ классической музыкѣ и въ тоже время помогать вдовамъ и сиротамъ музыкантовъ Императорскихъ театровъ. Начало благосостоянія Общества положила ораторія Гайдна „Сотвореніе міра“, исполненная со времени учрежденія Общества 28 разъ. Въ программу его концертовъ вообще входили ораторіи, исполнявшіяся при содѣйствіи хора Придворной капеллы. Въ 1824 году Общество исполнило въ первый разъ для всей Европы „Missa Solemnis“ Бетховена. Управляли концертами общества лучшіе капельмейстеры, какихъ имѣлъ Петербургъ за все истекшее столѣтіе, а также различныя музыкальныя знаменитости, въ томъ числѣ: А. Рубинштейнъ, К. Давыдовъ и Чайковскій. Въ 1862 году Рихардъ Вагнеръ посѣтилъ Россію именно по приглашенію Петербургскаго Филармоническаго Общества. Съ учрежденіемъ Русскаго Музыкальнаго Общества и его концертовъ, концерты филармоническіе стали даваться въ неопредѣленное время и уже не играютъ сколько нибудь видной роли въ музыкальной жизни Петербурга, а Филармоническое Общество, обладая весьма значительнымъ капиталомъ, въ настоящее время преслѣдуетъ исключительно благотворительныя цѣли.

Русское Музыкальное Общество было учреждено въ 1859 году и въ настоящее время его отдѣленія роспространились по многимъ городамъ Россіи и Сибири. Первымъ президентомъ Общества была Великая Княгиня Елена Павловна, по смерти которой въ 1873 году ея мѣсто занялъ Великій Князь Константинъ Николаевичъ, а по смерти послѣдняго, съ 1892 года, прези-

дентомъ состоитъ Великая Княгиня Александра Іосифовна. Въ послѣдніе годы званіе вицепрезидента принялъ на себя Великій Князь Константинъ Константиновичъ. Центральный органъ управленія, Главная Дирекція, находится въ Петербургѣ и въ составъ ея, кромѣ президента и вицепрезидента, входятъ члены по назначенію, директора русскихъ консерваторій по должности и, кромѣ того, уполномоченные всѣхъ мѣстныхъ отдѣленій Общества, по одному отъ каждаго. Русское Музыкальное Общество, вмѣстѣ съ его отдѣленіями, обладаетъ многомилліонными капиталами и сѣть его учрежденій раскинута по всей Россіи. Кромѣ двухъ консерваторій, въ Петербургѣ и Москвѣ, при Обществѣ состоятъ болѣе 10 музыкальныхъ училищъ, въ различныхъ городахъ Россіи, а также музыкальные классы при всѣхъ отдѣленіяхъ Общества, еще не имѣющихъ вполнѣ организованныхъ училищъ. Число учащихся во всѣхъ учрежденіяхъ Общества превышаетъ 10 тысячъ. Консерваторіи, Петербургская и Московская, устроены по образцу западноевропейскихъ и по своимъ программамъ и средствамъ преподаванія стоятъ на уровнѣ лучшихъ изъ нихъ. Строгаго разграниченія между учебными планами консерваторій и музыкальныхъ училищъ нѣтъ и каждое изъ такихъ училищъ въ свою очередь составляетъ консерваторію, располадающую только меньшими матеріальными и художественными средствами, нежели консерваторіи столичныя. Въ отношеніи свободы преподаванія и составленія своихъ программъ, музыкальныя училища вполнѣ независимы отъ консерваторій. Съ весны 1906 года въ консерваторіяхъ введено автономное управленіе.

При возникновеніи отдѣленій Музыкальнаго Общества въ Петербургѣ и Москвѣ, первоначальное главное мѣсто занимала концертная дѣятельность. Каждое изъ этихъ отдѣленій давало по 10 абонементныхъ симфоническихъ собраній и приблизительно такое же число собраній камерныхъ, а сверхъ того экстренныя собранія того и другого рода, по мѣрѣ надобности. Ко времени учрежденія Музыкальнаго Общества, въ Россіи симфоническая музыка была очень мало распространена и русской публикѣ оставались почти неизвѣстными даже знаменитѣйшія произведенія этого рода литературы. Поэтому симфоническіе концерты отдѣленій Музыкальнаго Общества имѣли въ свое время большое просвѣтительное значеніе и могущественно подѣйствовали на развитіе музыкальнаго вкуса русской публики. Особенно этому содѣйствовало отсутствіе какой либо односторонности относительно выбора исполнявшихся произведеній. Основу программъ составляли симфоническія произведенія нѣмецкихъ классиковъ, главнымъ образомъ Бетховена, затѣмъ въ программы входили сочиненія такъ называемой романтической школы, а также ново-романтиковъ Берліоза, Листа и Вагнера. Кромѣ того, въ симфоническихъ собраніяхъ Москвы и Петербурга исполнялись и наиболѣе замѣчательныя изъ со-

чиненій новѣйшихъ композиторовъ. Одинъ изъ параграфовъ устава Общества требуетъ. чтобы во всякомъ симфоническомъ собраніи исполнялось по крайней мѣрѣ одно изъ русскихъ сочиненій. Въ первые годы существованія этихъ концертныхъ учрежденій выполненіе такого параграфа представляло довольно большое затрудненіе, ибо русскихъ симфоническихъ произведеній почти не существовало. Но вмѣстѣ съ учрежденіемъ Общества, а отчасти благодаря его дѣятельности, начиная съ шестидесятыхъ годовъ совершился чрезвычайно большой подъемъ въ дѣятельности русскихъ композиторовъ и въ настоящее время русская симфоническая литература стала уже сравнительно весьма богатой, такъ что въ послѣдніе годы произведенія этой литературы почти преобладали въ программахъ симфоническихъ собраній. Что касается до литературы камерной музыки, то русскіе композиторы были въ ней несравненно менѣе дѣятельны и въ программахъ камерныхъ собраній Общества до сихъ поръ рѣшительное преобладаніе имѣютъ германскіе классики.

Что касается до провинціальныхъ отдѣленій, то при многихъ изъ нихъ также существовали и существуютъ ежегодныя серіи симфоническихъ концертовъ, но недостаточность средствъ и художественныхъ силъ провинціи немногимъ изъ нихъ позволили получить приблительно столь широкое развитіе, какое имѣютъ столичные симфоническіе концерты, до сихъ поръ занимающіе первенствующее мѣсто въ этомъ родѣ учрежденій въ Россіи. Впрочемъ концерты петербургскаго отдѣленія въ 1906 году сдѣлались частной антрепризой К. К. Шредера.

Въ послѣдніе годы въ главѣ Московскаго отдѣленія Общества стоялъ Василій Ильичъ Сафоновъ. Родился онъ 25 января 1852 года въ одной изъ станицъ Терской области сыномъ казачьяго офицера, впослѣдствіи генерала, и получилъ общее образованіе въ Александровскомъ Лицеѣ въ Петербургѣ. Еще во время пребыванія въ лицеѣ, онъ бралъ уроки игры на фортепіано у Лешетицкаго, а потомъ уроки теоріи музыки у Зарембы. Отправившись по окончаніи курса въ лицеѣ за границу, онъ тамъ бралъ уроки у извѣстнаго Брассена, а въ 1878 году поступилъ въ его классъ въ Петербургскую консерваторію, гдѣ и окончилъ курсъ въ 1880 году съ золотой медалью. Посвятивъ нѣкоторое время концертной дѣятельности въ Россіи и за границей, В. И. Сафоновъ сдѣлался преподавателемъ фортепіано въ Петербургской консерваторіи, а въ 1885 году перешелъ профессоромъ фортепіаннаго класса въ Московскую консерваторію. Въ 1889 году онъ сдѣлался директоромъ Консерваторіи, сохранивъ за собою классъ фортепіано, а также взявъ на себя преподаваніе по классамъ оркестровому, хоровому и камернаго ансамбля. Въ томъ же 1889 году онъ устроилъ съ оркестромъ учащихся въ консерваторіи нѣсколько общедоступныхъ концертовъ симфонической музыки, имѣвшихъ чрезвычайно большой успѣхъ. Выдающееся капельмейстерское дарованіе, какое онъ

высказалъ при этомъ, побудило дирекцію Музыкальнаго Общества пригласить его постояннымъ дирижеромъ симфоническихъ собраній съ сезона 1890—91 года и онъ сохранялъ это мѣсто до весны 1906 года, когда отказался и отъ директорства въ Консерваторіи и отъ дирижерства, и принялъ блистательный ангажементъ въ качествѣ дирижера въ Соединенные Штаты Сѣверной Америки. Во время своего пребыванія въ Москвѣ, В. И. Сафоновъ въ сезонѣ 1897 — 98 дирижировалъ всѣми концертами Музыкальнаго Общества нетолько въ Москвѣ, но и въ Петербургѣ, еженедѣльно переѣзжая изъ одного города въ другой. Кромѣ того, онъ дирижировалъ очень многими концертами въ крупнѣйшихъ заграничныхъ центрахъ, какъ напримѣръ: въ Парижѣ, Берлинѣ, Вѣнѣ, Римѣ и др. городахъ. Изъ числа его учениковъ вышли многіе извѣстные піанисты, какъ напримѣръ: Скрябинъ, Левинъ, Шоръ и др. Въ настоящее время онъ ангажированъ на нѣсколько зимнихъ сезоновъ въ Нью-Йоркъ, гдѣ дирижируетъ въ старѣйшемъ изъ тамошнихъ симфоническихъ Обществъ и, въ то же время исполняетъ обязанности директора консерваторіи. Кромѣ того, онъ продолжаетъ появляться въ свободное отъ занятій въ Нью-Йоркѣ время и въ Европѣ, выступая дирижеромъ симфоническихъ концертовъ въ Лондонѣ, Парижѣ, Прагѣ, Копенгагенѣ и др. мѣстахъ. Время управленія имъ Московской Консерваторіей отмѣчено постройкой громаднаго зданія, гдѣ въ настоящее время помѣщается Консерваторія и, кромѣ того, имѣется большая зала для симфоническихъ концертовъ и малая — для камерной музыки. Средства для этой постройки нашлись главнымъ образомъ благодаря энергіи и трудамъ В. И. Сафонова.

Московское Филармоническое Общество было основано въ 1880 году по инціативѣ П. А. Шостаковскаго, стоявшаго во главѣ его до 1899 года. Оно также даетъ 10 абонементныхъ симфоническихъ собраній въ годъ, привлекающихъ столь же многочисленную публику, какъ и симфоническія собранія Музыкальнаго Общества. При Обществѣ существуетъ музыкально-драматическое училище, преобразованное въ 1883 году изъ музыкальной школы П. А. Шестаковскаго. По программѣ и правамъ оканчивающихъ курсъ учащихся, училище это въ 1886 году сравнено съ консерваторіями Русскаго Музыкальнаго Общества и число учащихся въ немъ достигаетъ 500, т. е., немногимъ меньше числа учащихся въ Московской консерваторіи.

Кромѣ того, въ обѣихъ столицахъ и въ провинціи существуютъ множество частныхъ музыкальныхъ школъ, съ болѣе или менѣе обширной программой, во главѣ которыхъ стоятъ почти исключительно лица окончившія курсъ въ консерваторіяхъ или училищахъ Музыкальнаго Общества, а также въ училищѣ Филармоническаго Общества.

Въ Петербургѣ, въ 1862 году была открыта М. Балакиревымъ и Г. Ломакинымъ Безплатная Музыкальная Школа, въ

которой преподавались теорія музыки (довольно сжатый курсъ) и пѣніе. Главное ея значеніе, впрочемъ, заключалось въ симфоническихъ концертахъ, во главѣ которыхъ стоялъ Балакиревъ. Въ концертахъ этихъ кромѣ нѣкоторыхъ произведеній классической музыки, исполнялись довольно часто сочиненія Берліоза и Листа, а, въ особенности, сочиненія петербургскихъ композиторовъ Балакиревскаго кружка. Со времени исчезновенія розни между композиторами этого кружка и Музыкальнымъ Обществомъ, въ семидесятыхъ годахъ, концерты эти утратили почти свое значеніе и въ настоящее время даются не болѣе раза въ сезонъ, и то не всякій годъ.

Въ 1872 году въ Петербургѣ возникло общество камерной музыки, главнымъ иниціаторомъ учрежденія котораго былъ Евгеній Карловичъ Альбрехтъ, родившійся 4 іюля 1842 года въ Петербургѣ и скончавшійся 28 января 1894 года, тамъ же. Свое общее образованіе онъ получилъ въ Гатчинскомъ Сиротскомъ институтѣ, а музыкѣ первоначально учился у своего отца, бывшаго капельмейстера Русской оперы въ Петербургѣ. Затѣмъ, въ 1857—60, онъ учился въ Лейпцигской консерваторіи, по окончаніи курса въ которой, поступилъ на службу въ оперный оркестръ петербургскихъ театровъ, а впослѣдствіи былъ его инспекторомъ. Будучи очень хорошимъ скрипачемъ и энергическимъ музыкальнымъ дѣятелемъ, онъ много содѣйствовавшимъ улучшенію положенія членовъ оркестра въ Императорскихъ театрахъ. Въ 1872 году Е. К. Альбрехтъ, вмѣстѣ со своими товарищами по оркестру, гг. Гильдебрандтомъ и Гилле, устроили Общество Камерной Музыки, процвѣтающее и до настоящаго времени. Е. К. Альбрехтъ до самой смерти состоялъ предсѣдателемъ Общества и постоянно нринималъ участіе въ его собраніяхъ въ качествѣ скрипача или альтиста. Общество имѣетъ около 20 ежегодныхъ собраній и 5 изъ нихъ публичныхъ. По смерти Альбрехта, предсѣдателемъ Общества сдѣлался М. П. Бѣляевъ, много содѣйствовавшій развитію его дѣятельности.

По инціативѣ К. К. Альбрехта, старшаго брата предыдущаго, въ Москвѣ было учреждено въ 1878 году Русское Хоровое Общество, во главѣ котораго онъ стоялъ до своей смерти послѣдовавшей въ 1893 году. Общество даетъ одно или нѣсколько публичныхъ собраній въ годъ и кромѣ того при немъ существуютъ хорошо организованные классы хорового пѣнія и теоріи музыки, съ программой хотя очень сжатой, но дающей основательныя элементарныя знанія. Русское Хоровое Общество принимаетъ участіе въ симфоническихъ собраніяхъ Музыкальнаго Общества при исполненіи крупныхъ хоровыхъ произведеній. Во главѣ общества, послѣ Альбрехта, стояли въ послѣдовательномъ порядкѣ: Аренскій, Сафоновъ и Ипполитовъ-Ивановъ.

Одно изъ весьма значительныхъ музыкальныхъ учрежденій въ Петербургѣ создалось по инціативѣ частнаго лица, большого

любителя музыки, Митрофана Петровича Бѣляева. Онъ родился 10 февраля 1836 года, получилъ хорошее общее образованіе и занимался коммерческимъ дѣломъ, будучи однимъ изъ крупнѣйшихъ торговцевъ лѣсомъ въ Россіи. Игрѣ на фортепіано и скрипкѣ онъ учился съ дѣтства и потомъ усердно занимался музыкой, играя преимущественно въ нѣмецкихъ кружкахъ въ Петербургѣ камерную музыку. Въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ онъ познакомился съ произведеніями членовъ Балакиревскаго кружка, а также А. К. Глазунова, бывшаго тогда еще юношей и только начинавшаго свою карьеру. Знакомство это превратило Бѣляева въ страстнаго поклонника новой русской музыки, для поддержки которой онъ въ 1885 году основалъ въ Лейпцигѣ крупное издательское дѣло, поставивъ себѣ задачей печатать произведенія новыхъ русскихъ композиторовъ, которыхъ по сіе время фирмой издано значительно болѣе 2000, въ томъ числѣ много большихъ оркестровыхъ партитуръ. Съ цѣлью такой же поддержки онъ основалъ въ Петербургѣ въ 1885 году „Русскіе симфоническіе концерты", въ программу которыхъ входятъ исключительно произведенія русскихъ композиторовъ. Концерты эти даются ежегодно, отъ 3 до 6 каждый годъ, а въ 1889 году онъ давалъ эти концерты въ Парижѣ во время Всемірной Выставки. Скончался онъ въ 1904 году въ Петербургѣ, но, по оставленному имъ завѣщанію, существованіе основанныхъ имъ музыкальныхъ учрежденій и предпріятій обезпечено очень крупнымъ капиталомъ, изъ процентовъ котораго должно продолжаться какъ издательское дѣло, такъ и русскіе симфоническіе концерты. Кромѣ того, ежегодно выдаются 3000 р. въ качествѣ премій за лучшія произведенія русскихъ композиторовъ. Своими душеприказчиками по исполненію завѣщанія, онъ назначилъ А. К. Глазунова, А. К. Лядова и Н. А. Римскаго-Корсакова, которые должны избрать себѣ преемниковъ для завѣдыванія завѣщанными капиталами и предпріятіями.

Начиная съ сезона 1903—904 г., А. И. Зилоти учредилъ въ Петербургѣ ежегодныя серіи по 6 симфоническихъ концертовъ подъ его управленіемъ. Программы этихъ концертовъ составляются очень интересно и, между прочимъ, въ нихъ отводится мѣсто новѣйшимъ произведеніямъ западно-европейской симфонической литературы. Въ качествѣ солистовъ принимаютъ участіе лучшіе артисты русскіе и иностранные.

Графъ А. Д. Шереметевъ сформировалъ въ Петербургѣ хоръ и оркестръ, съ которыми и началъ съ 1898 г. давать народные концерты, потомъ получившіе названіе общедоступныхъ симфоническихъ концертовъ. Они достигли большой популярности и по серьезности программъ служатъ прекраснымъ средствомъ для музыкальнаго развитія широкихъ массъ населенія Петербурга.

Въ Москвѣ, по частной иниціативѣ А. М. и М. С. Керзиныхъ возникъ въ 1896 „Кружокъ любителей русской музыки"

первоначальныя собранія котораго сначала имѣли совсѣмъ интимный характеръ, но разростаясь постепенно, стали привлекать большое число посѣтителей, такъ что въ настоящее время камерные и симфоническіе концерты Кружка даются въ большой залѣ Собранія и посѣщаются огромнымъ числомъ слушателей. Программы собраній Кружка отличаются большой серьезностью и много содѣйствовали ознакомленію московской публики съ произведеніями русскихъ композиторовъ, часто исполняющимися въ нихъ въ первый разъ.

Русскіе музыкальные теоретики и писатели о музыкѣ.

Основы теоріи и исторіи русской церковной музыки были положены кн. В. Ѳ. Одоевскимъ и протоіер. Д. В. Разумовскимъ. Позже къ нимъ примкнулъ цѣлый рядъ изслѣдователей.

Ю. К. Арнольдъ (1811—1898) посвятилъ всю свою долгую жизнь музыкальной дѣятельности въ различныхъ ея отрасляхъ теоретическихъ и практическихъ. Въ годы молодости онъ занимался композиціей, но не выказалъ особенной талантливости и онѣ прошли мало замѣченными. Больше вниманія привлекала литературно-музыкальная дѣятельность Арнольда, писавшаго и въ нѣмецкихъ журналахъ, и въ русскихъ, а также выпустившаго нѣсколько теоретическихъ сочиненій на русскомъ языкѣ. Въ 1892 году были имъ изданы „Воспоминанія“ въ трехъ частяхъ, обнимающія почти шестидесятилѣтній періодъ, начиная съ тридцатыхъ годовъ прошлаго столѣтія. Въ нихъ сообщается много интереснаго, но сообщенія не всегда отличаются точностью и требуютъ провѣрки. Важнѣйшія изъ его теоретическихъ сочиненій относятся къ гармонизаціи старинной русской церковной музыки, хотя въ нихъ немного дѣйствительно цѣннаго. Арнольдъ въ своихъ положеніяхъ ссылался на авторитетъ древнегреческихъ и византійскихъ теоретиковъ, но древнегреческіе писатели ничего не знали о гармоніи, а византійскіе теоретики выказали сомнительную самостоятельность въ своихъ работахъ. Наиболѣе значительный изъ нихъ, Бріенній (XIII—XIV в.) былъ потомкомъ бельгійца, занесеннаго въ Византію одной изъ послѣднихъ волнъ Крестовыхъ походовъ. По мнѣнію наиболѣе серьезныхъ изслѣдователей, Бріенній главнымъ образомъ, былъ для византійской музыкальной литературы, популяризаторомъ музыкальной науки западной Европы и потому его ученіе о многоголосной музыкѣ не имѣетъ самостоятельнаго значенія. Сущность трудовъ Арнольда, кромѣ нѣкоторыхъ сообщеній изъ древнегреческихъ писателей о древнегреческихъ ладахъ, извѣстныхъ по очень многимъ сочиненіямъ, сводится къ сообщенію элементарныхъ свѣдѣній о правилахъ гармоніи, такъ называемаго строгаго стиля.

И. И. Вознесенскій родился 5 сентября 1838 года въ Костромской губ. Онъ учился сначала въ костромской семинаріи, а потомъ въ московской духовной академіи, гдѣ окончилъ курсъ въ 1864 году. Въ настоящее время онъ состоитъ протоіереемъ въ городѣ Костромѣ. Имъ было издано нѣсколько значительныхъ сочиненій, главнымъ образомъ, по исторіи русскаго церковнаго пѣнія, а также „О пѣніи въ православныхъ церквахъ греческаго Востока". Сочиненія отца Вознесенскаго дважды были удостоены полной Макаріевской преміи. Онѣ относятся, главнымъ образомъ, ко внѣшней сторонѣ исторіи богослужебныхъ пѣснопѣній, почти не заключая въ себѣ существенной характеристики ихъ развитія, основанной на техническомъ анализѣ. Кромѣ того, имъ сдѣлано переложеніе на 4 голоса „Круга обычныхъ напѣвовъ православной русской церкви".

С. В. Смоленскій родился въ 1848 году въ Казани, окончилъ курсъ въ тамошнемъ университетѣ и долгое время состоялъ преподавателемъ пѣнія въ Казанской учительской инородческой семинаріи. Музыкой онъ занимался съ дѣтства и серьезно отдался изученію стариннаго церковнаго пѣнія по крюковымъ рукописямъ, такъ называемой „Соловецкой" библіотеки, находящейся въ Казанской Духовной академіи. Въ 1889 году онъ занялъ мѣсто директора Синодальнаго училища, а вмѣстѣ съ тѣмъ и профессора Московской консерваторіи, по каѳедрѣ исторіи церковнаго пѣнія, которую онъ занималъ до 1901 года. Имъ изданы „Курсъ хорового церковнаго пѣнія" выдержавшій нѣсколько изданій и „Азбука знаменнаго пѣнія старца А. Мезенца", редакція котораго съ примѣчаніями составляетъ самостоятельный ученый трудъ и, кромѣ того, помѣщалъ много статей музыкально-историческаго содержанія въ различныхъ періодическихъ изданіяхъ и сборникахъ. Въ настоящее время онъ работаетъ надъ старинными крюковыми рукописями Афонскихъ монастырей, съ которыхъ онъ сдѣлалъ большое количество снимковъ.

Св. В. М. Металловъ родился въ 1862 году въ Саратовской губ. и, окончивъ курсъ въ Московской Духовной академіи, состоялъ до 1894 года преподавателемъ церковнаго пѣнія въ семинаріи, а затѣмъ перешелъ на должность преподавателя Синодальнаго Училища въ Москвѣ. Съ 1901 онъ состоитъ профессоромъ исторіи церковнаго пѣнія въ Московской консерваторіи и дѣятельно занимается изученіемъ древняго русскаго церковнаго пѣнія, его исторіей и теоріей. Имъ издано нѣсколько сочиненій, относящихся къ исторіи старинной церковной музыки и, между прочимъ, „Строгій стиль гармоніи". Издано также значительное число его переложеній съ древнихъ роспѣвовъ.

А. В. Преображенскій родился въ 1870 году. Окончилъ курсъ въ Казанской духовной академіи. Въ 1898—1902 былъ преподавателемъ Синодальнаго Училища въ Москвѣ, а въ настоящее время состоитъ библіотекаремъ Придворной пѣвческой

капеллы въ Петербургѣ. Имъ изданъ въ 1897 году „Словарь русскаго церковнаго пѣнія", а также помѣщены многія статьи въ различныхъ періодическихъ изданіяхъ. Ему принадлежатъ также статьи по церковной музыкѣ въ русскомъ изданіи „Музыкальнаго словаря" Римана.

По общимъ музыкальнымъ вопросамъ, а также по теоріи, исторіи и эстетикѣ музыки въ послѣднее десятилѣтіе писали очень многія лица, какъ спеціалисты, такъ и любители.

Н. Ф. Христіановичъ (1828—1890) родился въ Калужской губ., въ помѣщичьей семьѣ. Общее образованіе получилъ въ Училищѣ Правовѣдѣнія, гдѣ окончилъ курсъ въ 1848 году и служилъ затѣмъ по судебному вѣдомству. Музыкой онъ занимался съ дѣтства и былъ, между прочимъ, ученикомъ знаменитаго Гензельта. Влеченіе къ музыкѣ заставило его въ 1860 году покинуть службу и отправиться заграницу, гдѣ онъ отдался серьезнымъ занятіямъ любимымъ искусствомъ подъ руководствомъ различныхъ учителей. По возвращеніи, онъ опять поступилъ на службу по тому же судебному вѣдомству и оставался на ней до конца жизни. На музыкально-литературное поприще онъ выступилъ въ 1857 году, когда въ „Русскомъ Вѣстникѣ" была напечатана его статья „О Шопенѣ", за которой слѣдовали статьи „О Шубертѣ и Шуманѣ", обратившія на себя общее вниманіе литературными достоинствами и горячей искренностью тона. Позже эти статьи были напечатаны отдѣльной книжкой. Онъ также занимался и композиціей и между прочимъ его кантата „Лѣсъ" исполнялась въ Петербургѣ въ одномъ изъ концертовъ Музыкальнаго Общества. Во всѣхъ провинціальныхъ городахъ, куда онъ попадалъ по службѣ, Христіановичъ принималъ дѣятельное участіе въ мѣстныхъ музыкальныхъ дѣлахъ, содѣйствуя учрежденію музыкальныхъ школъ и классовъ, а также являясь преподавателемъ и лекторомъ но исторіи музыки. Изъ его сочиненій напечатано: 33 романса и нѣсколько фортепіанныхъ піесъ. Болѣе крупныя произведенія остались въ рукописяхъ.

А. С. Фаминцынъ родился 24 октября 1841 года въ Калугѣ, умеръ 24 іюня 1896 года въ мѣстечкѣ Лиговѣ, близъ Петербурга. Въ 1862 году онъ окончилъ курсъ на естественномъ факультетѣ Петербургскаго университета, усердно занимаясь въ то же время музыкой, а затѣмъ учился еще 2 года въ Лейпцигской консерваторіи. По возвращеніи изъ заграницы, въ 1865—1872 г. читалъ лекціи по исторіи музыки въ Петербургской консерваторіи и былъ очень дѣятельнымъ музыкальнымъ сотрудникомъ въ различныхъ газетахъ и журналахъ русскихъ и нѣмецкихъ. Въ 1875 году въ Петербургѣ была поставлена его опера „Сарданапалъ", но не имѣла успѣха. Вообще его композиторская дѣятельность не имѣла значенія, такъ какъ всѣ его сочиненія отличались большой сухостью. Имъ были переведены съ нѣмецкаго учебники Рихтера по гармоніи, контра-

пункту и фугѣ. Гораздо больше значенія имѣетъ его учено-музыкальныя изслѣдованія, выходившія отдѣльными книжками. Къ важнѣйшимъ изъ нихъ относятся „Древняя индокитайская гамма въ Азіи и Европѣ“, „Скоморохи на Руси“, „Гусли“, историческій очеркъ, „Домра и сродные ей инструменты русскаго народа“.

Н. П. Веймарнъ родился въ 1857 году въ Петербургѣ, умеръ въ 1905 году тамъ же. Музыкой онъ занимался приватнымъ образомъ; написалъ нѣкоторыя сочиненія, не имѣвшія успѣха. Въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ два года издавалъ и редактировалъ музыкальный журналъ „Баянъ“ и принималъ участіе въ качествѣ музыкальнаго сотрудника въ различныхъ періодическихъ изданіяхъ. Его книга „М. И. Глинка“ представляетъ довольно объемистое сочиненіе, съ богатымъ подборомъ матеріала. Кромѣ того, имъ напечатано было еще нѣсколько біографій различныхъ музыкальныхъ дѣятелей.

В. А. Чечотъ родился 6 іюня 1846 года въ Могилевѣ, воспитывался въ Петербургѣ, гдѣ, между прочимъ, много занимался музыкой, а его учителями были Гензельтъ по фортепіано и Сѣровъ по композиціи. Съ 1875 года онъ началъ помѣщать различныя музыкальныя статьи въ періодическихъ изданіяхъ и сборникахъ. Переселившись въ 1873 году въ Кіевъ, онъ сдѣлался преподавателемъ исторіи музыки въ мѣстномъ училищѣ музыкальнаго Общества. Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ началъ дѣятельно сотрудничать въ кіевскихъ газетахъ и является самымъ виднымъ изъ серьезныхъ музыкальныхъ критиковъ русской провинціи. По своимъ музыкальнымъ тенденціямъ Чечотъ является представителямъ воззрѣній Петербургскаго Балакиревскаго кружка и, вообще, симпатизируетъ новѣйшимъ теченіямъ, какъ въ русской, такъ и въ западноевропейской музыкѣ. Отдѣльно имъ напечатаны: „Опытъ раціональнаго изложенія ученія о ритмѣ и мелизмахъ“, „А. П. Бородинъ“, „Двадцатипятилѣтіе кіевской оперы“. Имъ также переведены: „Теорія звука въ приложеніи къ музыкѣ“ Блацерна и „Теорія музыкальнаго выраженія“ Люсси. Изъ композицій Чечота напечатано нѣкоторое количество романсовъ и фортепіанныхъ піесъ. Въ симфоническихъ концертахъ Музыкальнаго Общества въ Кіевѣ исполнялись его: „Степь“, музыкальная картина для оркестра и „2-ая симфонія“. Кромѣ того, исполнялись также его струнный квартетъ, торжественный маршъ для оркестра въ память Мицкевича, оркестровая сюита „Дѣтство“ и оркестровыя переложенія фортепіанныхъ піесъ Шумана, Листа и др. Въ рукописи имѣются двѣ его оперы: „Альманзоръ“ (на сюжетъ Гейне) и „Марситъ“ (на сюжетъ изъ „Праздника въ Сольгаузѣ“, Ибсена), а также первая симфонія и др.

Л. А. Саккетти родился 18 августа 1852 года въ Тамбовской губ. Въ 1874 году окончилъ курсъ въ Петербургской консерваторіи по классу віолончели, а въ 1878 году, по классу ком-

позиціи. Саккетти тогда же былъ приглашенъ преподавателемъ въ консерваторію, а съ 1886 года состоитъ ея профессоромъ по классамъ теоріи, исторіи и эстетики музыки. Кромѣ того, въ 1887—1894 г. онъ читалъ лекціи эстетики въ Академіи Художествъ. Съ 1895 состоитъ помощникомъ В. Стасова по завѣдыванію художественно-техническимъ отдѣломъ въ Императорской Публичной Библіотекѣ. Саккети въ настоящее время принадлежитъ къ числу наиболѣе серьезныхъ русскихъ музыкальныхъ писателей. Онъ помѣщалъ свои статьи въ различныхъ журналахъ. Имъ изданы также: „Сольфеджіо въ ключахъ“ 4 выпуска, „Замѣтки по элементарной теоріи музыки“, „Очеркъ всеобщей исторіи музыки“, выдержавшій уже 3 изданія и „Краткая историческая музыкальная хрестоматія“ выдержавшая 2 изданія, „Краткое руководство къ теоріи музыки“, а также собраніе журнальныхъ статей, подъ общимъ названіемъ „Изъ области эстетики и музыки“.

Н. Ф. Финдейзенъ родился 11 іюля 1868 года въ Петербургѣ, воспитывался въ петербургскомъ Коммерческомъ училищѣ, а музыку изучалъ у различныхъ преподавателей. Съ 1894 года и по настоящее время издаетъ и редактируетъ въ Петербургѣ „Русскую музыкальную газету“, лучшій въ Россіи спеціально-музыкальный органъ. До 1899 года газета выходила ежемѣсячно, книжками довольно значительнаго объема, а съ 1899—еженедѣльно. Кромѣ многочисленныхъ статей въ собственной газетѣ, Н. Ф. Финдейзеномъ напечатаны въ различныхъ изданіяхъ на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ историческія и біографическія изслѣдованія. Отдѣльно напечатаны: „А. Н. Верстовскій“, „А. С. Даргомыжскій“, „А. Н. Сѣровъ“, „М. И. Глинка“, „А. Г. Рубинштейнъ“, первая часть большой біографіи „М. И. Глинка“, „Музыкальная старина“, сборникъ матеріаловъ по исторіи музыки въ Россіи, въ двухъ выпускахъ. Кромѣ того, онъ редактировалъ русское изданіе „Всеобщей исторіи музыки“ Наумана, а также написалъ значительное число статей для русскаго изданія „Музыкальнаго словаря“ Римана.

В. Е. Чешихинъ родился 6 февраля 1865 г. въ Ригѣ. Получилъ университетское образованіе и много писалъ главнымъ образомъ по исторіи европейскихъ литературъ. Писалъ также много о музыкѣ и между прочимъ ему принадлежитъ объемистое сочиненіе „Исторія русской оперы съ 1674 по 1903 г.“, вышедшее въ 1905 вторымъ изданіемъ у П. Юргенсона.

Статьи относительно текущей музыкальной жизни помѣщались и помѣщаются, главнымъ образомъ, въ большихъ политическихъ газетахъ Петербурга и Москвы, хотя статьи эти, предназначенныя для всей читающей публики, не представляютъ особенно значительнаго спеціальнаго интереса, но онѣ оказывали извѣстное вліяніе на распространеніе болѣе или менѣе опредѣленныхъ взглядовъ на современное искусство и его представителей въ средѣ всей массы любителей музыки. Иногда, хотя и рѣдко, статьи по музыкальнымъ вопросамъ помѣщались

и въ толстыхъ журналахъ. Въ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годахъ главными дѣятелями въ печати этого рода были А. Н. Сѣровъ, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларошъ и П. И. Чайковскій, о которыхъ говорилось уже раньше, такъ же, какъ и о нѣкоторыхъ изъ ихъ современниковъ. Позднѣе, на этомъ поприщѣ получили значеніе нѣкоторые другіе дѣятели, какъ напримѣръ, М. М. Ивановъ, родившійся въ 1849 году въ Москвѣ, окончившій курсъ въ Петербургскомъ Технологическомъ Институтѣ и потомъ нѣсколько лѣтъ серьезно занимавшійся изученіемъ музыки въ Россіи и за границей. Имъ было написано также значительное число сочиненій, въ томъ числѣ нѣсколько оперъ, балетъ, различныя симфоническія композиціи, кантаты, романсы, фортепіанныя піесы. Съ 1876 г. М. М. Ивановъ состоитъ постояннымъ музыкальнымъ сотрудникомъ „Новаго Времени", гдѣ во время сезона почти еженедѣльно помѣщаетъ музыкальные фельетоны. Статьи его отличаются серьезностью тона, но въ нихъ не замѣчается особенной опредѣленности направленія. Имъ переведено на русскій языкъ также нѣсколько сочиненій о музыкѣ. Къ нему близко примыкаетъ В. С. Баскинъ, родившійся 1855 года въ Вильнѣ и окончившій курсъ въ Петербургскомъ университетѣ. Одновременно съ университетомъ онъ занимался также и въ консерваторіи, по классамъ скрипки и теоріи музыки. Статьи свои онъ помѣщалъ во многихъ періодическихъ изданіяхъ московскихъ и петербургскихъ и выпустилъ нѣсколько отдѣльныхъ монографій. Въ настоящее время онъ состоитъ сотрудникомъ „Нивы" и „Петербургскаго Листка". Въ послѣдніе годы довольно видное мѣсто въ музыкальной прессѣ занялъ А. В. Оссовскій, окончившій курсъ въ Московскомъ университетѣ и затѣмъ бывшій ученикомъ Петербургской консерваторіи по классу композиціи Н. А. Римскаго-Корсакова.

Въ періодической печати Москвы такъ же выдѣляются нѣкоторые писатели о музыкѣ.

С. Н. Кругликовъ родился въ Москвѣ въ 1851 году. Былъ въ Московскомъ университетѣ, потомъ въ Институтѣ Путей Сообщенія. Въ Петербургѣ онъ познакомился съ Балакиревскимъ кружкомъ и сдѣлался его горячимъ приверженцемъ. Нѣкоторое время онъ бралъ уроки теоріи музыки у Н. А. Римскаго-Корсакова. Возвратившись въ 1879 году въ Москву, С. Н. Кругликовъ сдѣлался съ 1881 года преподавателемъ теоріи и исторіи музыки въ музыкальномъ училищѣ Шостаковскаго, ставшаго потомъ училищемъ Филармоническаго Общества, а нѣкоторое время онъ былъ директоромъ училища, но съ 1905 года покинулъ службу при немъ. Кромѣ того, онъ состоитъ непремѣннымъ членомъ Наблюдательнаго Комитета при Синодальномъ Училищѣ церковнаго пѣнія. Свою музыкально-критическую дѣятельность онъ началъ въ 1881 году въ „Современныхъ Извѣстіяхъ" Гилярова-Платонова, а, затѣмъ, состоялъ также сотрудникомъ „Русскихъ Вѣдомостей" и др. періоди-

ческихъ изданій. Въ своихъ статьяхъ С. Н. Кругликовъ всегда былъ горячимъ приверженцемъ новой русской школы.

Н. Р. Кочетовъ, сынъ извѣстной пѣвицы Александровой-Кочетовой, род. 26 іюня 1864 г. окончилъ курсъ въ Московскомъ университетѣ. Музыку изучалъ подъ руководствомъ различныхъ извѣстныхъ музыкантовъ. Написалъ и напечаталъ много сочиненій, въ томъ числѣ оперу „Страшная месть", поставленную на сценѣ театра Солодовникова, „Арабскую сюиту" ор. 3. „Симфонію" ор. 8. и много романсовъ. Состоялъ и состоитъ сотрудникомъ въ различныхъ періодическихъ изданіяхъ. Съ 1906 читаетъ лекціи исторіи музыки въ музыкальномъ училищѣ Филармоническаго Общества и въ Синодальномъ училищѣ церковнаго пѣнія.

Ю. Д. Энгель родился въ Бердянскѣ въ 1868 году, окончилъ курсъ въ Харьковскомъ университетѣ по юридическому факультету, а также окончилъ въ 1892 году курсъ въ Харьковскомъ Музыкальномъ Училищѣ и вслѣдъ затѣмъ поступилъ въ Московскую консерваторію, гдѣ былъ ученикомъ по классу композиціи С. И. Танѣева и М. М. Ипполитова-Иванова. Съ 1897 года онъ состоитъ постояннымъ сотрудникомъ „Русскихъ Вѣдомостей". Кромѣ того, Ю. Д. Энгель перевелъ книги Римана: „Модуляція, какъ основа музыкальныхъ формъ" и „Упрощенная гармонія". Онъ редактировалъ также русское изданіе „Музыкальнаго Словаря" Римана и написалъ для него значительное количество статей о русскихъ музыкальныхъ дѣятеляхъ. Ему же принадлежатъ музыкальныя статьи въ новомъ изданіи „Энциклопедическаго Словаря" Граната. Онъ напечаталъ также нѣсколько романсовъ и готовитъ къ изданію, собранныя и гармонизованныя имъ „Еврейскія народныя пѣсни". Ю. Д. Энгель состоитъ также дѣятельнымъ сотрудникомъ „Русской Музыкальной Газеты", издающейся въ Петербургѣ.

Русское музыкальное издательство.

Первоначально русское музыкальное издательство сосредоточивалось исключительно въ Петербургѣ, гдѣ главными дѣятелями были М. Бернардъ и Ф. Стелловскій. Бернардъ издавалъ почти исключительно перепечатки заграничной музыкальной литературы, а Стелловскимъ изданы, кромѣ того, обѣ оперы Глинки, „Русалка" Даргомыжскаго и оперы Сѣрова.

Въ Москвѣ издательское дѣло до шестидесятыхъ годовъ было развито очень мало, но полный переворотъ въ этомъ отношеніи сдѣлалъ П. И. Юргенсонъ. Открывши свой музыкальный магазинъ въ Москвѣ въ 1861 году, онъ выступилъ на издательское поприще съ 1862 года, причемъ, сначала издалъ сборники романсовъ Шуберта и Шумана въ русскомъ переводѣ, а потомъ дешевыя изданія полнаго собранія фортепіанныхъ со-

чиненій Мендельсона-Бартольди. Постепенно развивая свою издательскую дѣятельность, П. И. Юргенсонъ въ 1867 году открылъ свою собственную нотопечатню и сразу вдвое удешевилъ цѣну на перепечатки заграничныхъ изданій. Онъ издалъ также почти всѣ сочиненія Чайковскаго, Аренскаго и др. русскихъ композиторовъ. Его издательское дѣло приняло такіе обширные размѣры, что стало наряду съ крупнѣйшими издательскими фирмами Западной Европы. Въ его изданіи появилось не менѣе 500 оркестровыхъ партитуръ, около 200 книгъ по музыкѣ и, вообще, число его изданій превышаетъ 30 тысячъ номеровъ. Начиная съ него, главный центръ русской музыкально-издательской дѣятельности перешелъ въ Москву.

Другой крупной издательской фирмой въ Москвѣ является К. А. Гутхейль, купившій всѣ изданія фирмы Стелловскаго и въ настоящее время сдѣлавшійся издателемъ сочиненій С. В. Рахманинова.

Старинныя издательскія фирмы Петербурга уничтожились и ихъ изданія перешли во владѣніе московскихъ издателей: П. И. Юргенсона и К. А. Гутхейля. Но въ 1869 году въ Петербургѣ возникла новая издательская фирма В. В. Бесселя, окончившаго въ 1865 году курсъ въ Петербургской консерваторіи. Этой фирмой издано много сочиненій русскихъ композиторовъ, въ томъ числѣ: А. Рубинштейна, Н. А. Римскаго-Корсакова, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргскаго, А. П. Бородина, а также нѣкоторыя сочиненія Аренскаго и Чайковскаго; В. В. Бессель издавалъ также въ 1872—77 гг. еженедѣльный журналъ „Музыкальный листокъ", а въ 1885—89 г. „Музыкальное Обозрѣніе".

Что касается музыкальнаго издательства М. П. Бѣляева, преслѣдующаго, главнымъ образомъ, идейныя цѣли въ музыкѣ, то о немъ говорилось выше. Фирмы М. П. Бѣляева и П. И. Юргенсона имѣютъ свои отдѣленія и въ Лейпцигѣ.



Алфавитный указатель.

р. к.

Лобе, I. Музыкальный катехизисъ. Переводъ П. И. Чайковскаго. *Новое изданіе. 12-я тысяча.* 1898 г. . . . . — 50

— Руководство къ сочиненію музыки. Томъ IV. Опера. Переводъ съ нѣмецкаго Н. Кашкина. 1898 г. . . . . 4 —

— Отдѣльно: Ч. I—3 р., Ч. II. . 2 —

Майкапаръ, С. Музыкальный слухъ, его значеніе, природа и особенности и методъ правильнаго развитія. . . 1 50

Марксъ, А. Б. Всеобщій учебникъ музыки. Руководство для учителей и учащихся по всѣмъ отраслямъ музыкальнаго образованія. Переводъ съ 2-го нѣмецк. изд. А. Фаминцына, (in 8°, 427 стр.). *2-е изданіе.* 1898 г. . 2 50

Ж. Можень и П. Моль. Скрипка, Альтъ, Віолончель, Контръ-Басъ и Гитара. Смычки, канифоль и струны. *Новое полное руководство къ устройству струнныхъ музыкальныхъ инструментовъ и къ изготовленію смычковъ, канифоли и струнъ, съ прибавленіемъ особыхъ статей о починкѣ и храненіи смычковыхъ инструментовъ, и о трудахъ знаменитыхъ итальянскихъ мастеровъ, въ 4-хъ частяхъ съ пояснительными чертежами.* Переводъ съ французскаго Н. Найкина . 1 —

Морковъ, В. Историческій очеркъ русской оперы съ самаго ея начала по 1862 годъ . . . . 1 —

Ноль, Л. Историческое развитіе камерной музыки и ея значеніе для музыканта. Переводъ Иванова. 1882 г. 1 —

— То-же, на веленевой бумагѣ . . . 1 25

Орловъ, В. Регентскія таблицы задаванія тоновъ на Великія вечерни, Утрени и Литургіи, 13 таблицъ *въ одной тетради* . . . . 1 —

— То-же, *для наклеиванія на картонъ* . 1 50

Питюрель, Е. Легкій способъ транспозиціи (переложенія). Переводъ съ французскаго С. В. 1892 г. . . . . — 50

Праутъ, Э. Фуга. Переводъ съ англійскаго А. Г. Тимашевой—Берингъ. *Подъ редакціей Г. Конюса, съ предисловіемъ С. И. Танѣева* . . . . 2 —

— Музыкальная форма. Переводъ съ англійскаго графа С. Л. Толстаго . — —

— Элементарное руководство къ инструментовкѣ. Переводъ съ нѣмецкаго изданія Ѳ. Кенемана 1 50

Пузыревскій, А. Методическія замѣтки по преподаванію пѣнія въ народныхъ школахъ. 1892 г. . . . — 25

— Значеніе и практическій способъ изученія главнѣйшихъ отдѣловъ элементарной теоріи музыки. *Методическія дополненія къ важному учебнику теоріи.* 1896 г. . . . . — 30

— Изученіе аккордовъ по слуху и голосомъ. 1898 г. 1 50

Пфейферъ, Т. Лекціи Ганса Бюлова, переводъ съ 4-го нѣмецкаго изданія, съ примѣчаніями А. Буховцева. 1898 г. 1 —

Риманъ, Г. Катехизисъ фортепіанной игры. Переводъ Буховцева. 1892 г. — 75

— Катехизисъ исторіи музыки. Переводъ съ нѣмецкаго Н. Кашкина:

— Часть I-я. Исторія музыкальныхъ инструментовъ. Исторія звуковой системы и нотописанія. 1898 г. . . . 1 —

— Часть II-я. Исторія музыкальныхъ формъ. 1897 г. 1 25

р. к.

Риманъ, Г. Часть III-я. Исторія музыки въ Россіи. *Сочиненіе Н. Кашкина.* — —

— Систематическое ученіе о модуляціи, какъ основа ученія о музыкальныхъ формахъ. Перев. съ нѣмец. Ю. Энгеля. 1 50

— Упрощенная гармонія или ученіе о тональныхъ функціяхъ аккордовъ. Переводъ съ нѣмецкаго Ю. Энгеля. . — —

— Тематическое разъясненіе содержанія 6-й симфоніи (H-moll) П. Чайковскаго. 1898 г. . . . . — 10

Рихтеръ, Э. Ф. Элементарная теорія музыки. Перев. съ нѣмец, съ дополн. подъ редакц. А. С. Фаминцына. *4-е изд.* — 50

Рубецъ, А. Музыкальная азбука. Одобрена Совѣтомъ профессоровъ Императорской С.-Петербург. консерват. *7-е изданіе.* 1898 г. . . . . — 75

— Краткая музыкальная грамматика. *4-е изданіе.* 1895 г. 1 50

Рубинштейнъ, А. Музыка и ея представители (разговоры о музыкѣ). *4-я тысяча.* 1892 г. 1 50

Трифоновъ, П. Францъ-Листъ. Очеркъ его жизни и дѣятел. 1887 г. 1 50

Улыбышевъ, А. Новая Біографія Моцарта. Переводъ М. Чайковскаго съ примѣчаніями Г. Лароша и статьею его же „О жизни и трудахъ Улыбышева". Томъ I. 1890 г. . . . . 2 —

— То-же. Томъ II. 1890 г. 1 50

— „ „ III. 1891 г. 1 50

Успенскій, М. Физіологія голоса и пѣнія съ нагляднымъ наложеніемъ элементарной анатоміи гортани и гигіены пѣвца. *Д-ра A. Coupuchein'а, врача госпиталя* Lariboisière и M. Lermoyez *въ Парижѣ.* Съ чертежами и рисунками въ текстѣ. Перев. съ франц. 1 25

Чайковскій, П. Руководство гармоніи, принятое въ консерваторіи въ Москвѣ. *Изданіе 6-е.* 1897 г. . . . 1 50

— Leitfaden zum practischen Erlernen der Harmonie. *Aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon* 1 50

— Guide to the practical study of Harmony. *Translated from the German version of P. Juon by Emil Krall and James Liebling* . . . . . 3 sh. net. — —

— Краткій учебникъ гармоніи, приспособленный къ чтенію духовно-музыкальныхъ сочиненій въ Россіи. *2-е изданіе.* 1895 г. . . . . — 60

— Тематическій каталогъ сочиненій П. Чайковскаго (сост. Б. Юргенсонъ). . 4 —

Шуманъ, Р. Жизненныя правила и совѣты молодымъ музыкантамъ. Перев. съ нѣмецк. проф. П. И. Чайковскаго (съ нѣмецкимъ оригиналомъ). *4-е изданіе.* 1884 г. . . . . — 30

Schumann, R. Musikalische Haus- und Lebens-Regeln (deutsch und russisch). — 30

Эпштейнъ, Э. О музыкальномъ воспитаніи юношества. Указанія для родителей и воспитателей. Переводъ съ нѣмецкаго Э. Фехнера. 1897 г. . 1 —

Эрдмансдёрферъ, М. Таблица наиболѣе употребительныхъ инструментовъ оркестра . . . . — 10

Юонъ, П. Приложеніе къ учебнику гармоніи П. Чайковскаго. Сборникъ практич. упражненій. Часть I и II. по 1 —

Juon, P. Anhang zur Harmonielehre von P. Tschaikowsky. Practisches Uebungsbuch. Theil I, II. . . M. 1 25